VITTORIO ROSSI
Professore di letteratura italiana nella R. Università di Pavia

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA
PER
USO DEI LICEI

Volume II.
IL RINASCIMENTO

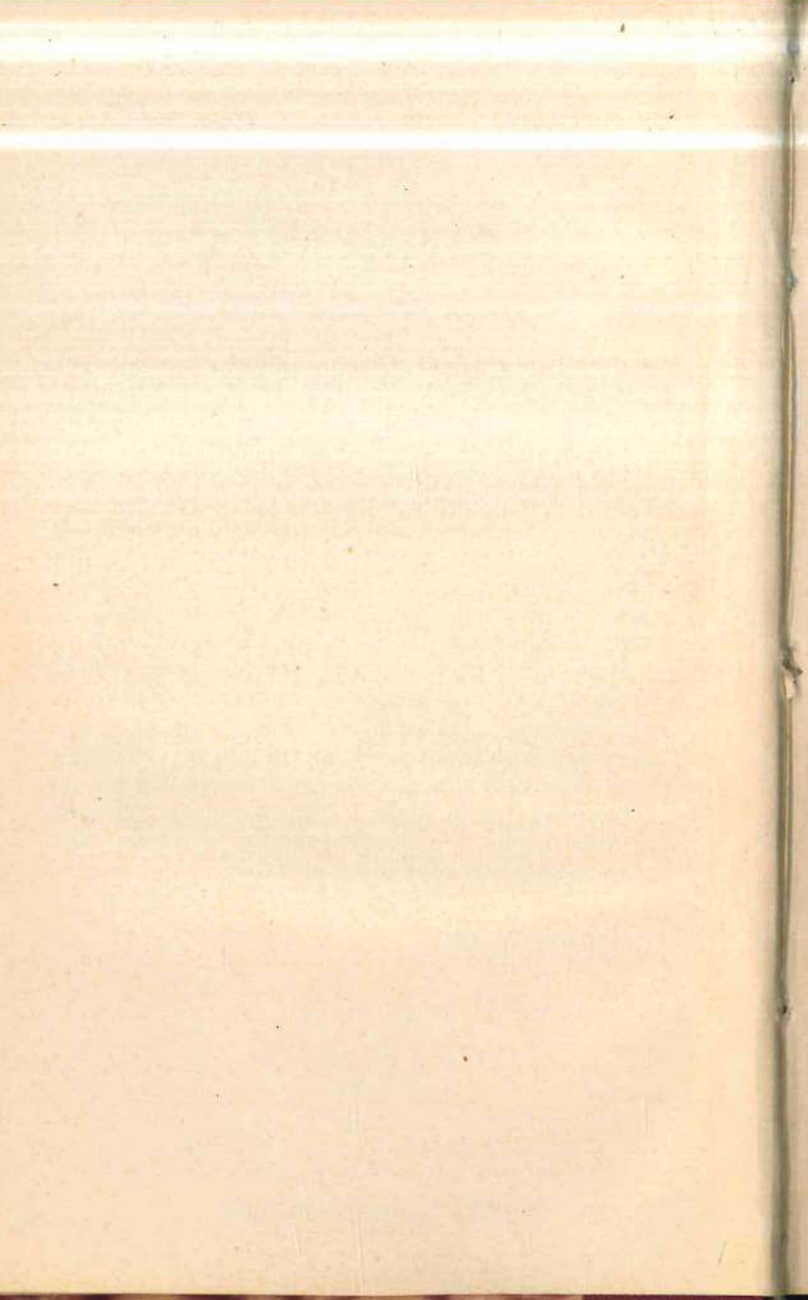
CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
Napoli - Firenze - Roma - Torino - Palermo
Bologna - Genova - Pisa - Padova - Catania - Cagliari - Sassari - Bari
Trieste - Buenos Ayres - Alessandria d' Egitto
1900

Avvertenza

Secondo il mio primo disegno, questo secondo volume doveva comprendere anche la storia letteraria del secolo XVII. Lo chiudo invece col Tasso, affinché le esteriori partizioni meglio corrispondano ai mutamenti nel carattere della materia. Sulla decadenza marinistica del Seicento e sulla decadenza arcadica del Settecento; sul lento prepararsi, nel secolo XVII, degli elementi rigeneratori del pensiero e sul rinnovamento morale e intellettuale del secolo XVIII, convien discorrere continuatamente in modo che sia chiara la connessione delle parti. Ora un interposto trapasso da volume a volume contrasterebbe in istrana guisa con una trattazione di tal fatta.

Riservato cosí questo secondo volume alla sola letteratura del Rinascimento, verrà ad essere mantenuta la proporzione tra la mole di esso e quella degli altri due e sarà anche meglio provveduto, io credo, alle esigenze *sostanziali* dell'insegnamento.

V. R.

Pavia, 22 Settembre 1900.

INDICE DEI CAPITOLI

CAPITOLO I

L'umanesimo e la letteratura in lingua latina nel secolo XV.

1. Il punto culminante nella letteratura del m. e. e in quella del Rinascimento. — 2 Rinascimento degli studi classici; Coluccio Salutati. L' umanesimo. Le scoperte, le correzioni, i commenti dei testi. — 3. Lorenzo Valla. Le scuole. — 4. Gli studi del greco. Pletone, M. Ficino, l'accademia platonica. — 5. I mecenati. L'umanesimo e la Chiesa. Gli umanisti dispensieri di gloria. F. Filelfo. — 6. La letteratura umanistica originale. La storiografia. L. Bruni e Flavio Biondo. L'archeologia. — 7. I trattati, le epistole, le orazioni e le invettive. — 8. La poesia latina. — 9. Gioviano Pontano.

Letteratura del medio evo e del Rinascimento.

1. La grande opera di poesia che in sé mirabilmente riassume, sublimate dalla gagliardia onnipotente del genio, le qualità caratteristiche della nostra letteratura nel suo periodo piú antico, è la *Divina Commedia*. Circa due secoli dopo veniva alla luce un'altra grande opera di poesia, l'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto, grande anch'essa e perché improntata del suggello di un altissimo ingegno e perché specchio fedele delle tendenze e dei caratteri letterari della sua età. Profondamente diverse sí nelle intime qualità della materia e sí nell'aspetto formale, queste due opere possono dare la misura del cammino che lo spirito italiano aveva percorso in quell'intervallo. Come la *Commedia* rappresenta il medio evo, cosí il *Furioso* l'età successiva, che suol dirsi del *Rinascimento*, perché con tale vigore ed estensione e continuità si affermarono allora avviamenti degli studi e del pensiero dapprima o incerti o repressi o manifesti solo in subiti lampeggiamenti, che la civiltà antica rinacque a vita novella e lo spirito umano alla libera considerazione della realtà terrena, alla coscienza e al libero esercizio delle sue proprie forze.

Della letteratura medievale italiana, che sorta, per quanto noi ne sappiamo, tra lo scorcio del XII e i primordi del XIII secolo (vedi vol. I, pag. 48), culmina nel quarantennio

che va dal 1280 al 1320 e poi lentamente trasformandosi si estingue, non senza spingere però nei secoli successivi le sue propaggini e lasciarle infine a rigermogliare perpetuamente nel patrimonio intellettuale delle classi sociali piú rozze, conosciamo ormai i piú importanti caratteri. Le sono fonti di ispirazione sostanziale: la religione sia come fede nel dogma rivelato e nelle molteplici leggende abbarbicatesi a questo e sia come maestra di dottrina morale; l'amore, successivamente nella sua duplice forma di omaggio cavalleresco e di mistica adorazione e pur anche nella forma di desiderio sensuale; la vita del Comune colle sue fiere e ardenti passioni, colle gaie costumanze, col buon umore o colla maldicenza delle sollazzevoli compagnie; le dottrine di filosofia, di scienza, di politica, di rettorica, maturate per lungo ordine di generazioni nelle scuole dell'età media; i racconti di liete o tristi avventure, novellistici e cavallereschi, trapiantati d' Oltralpe e come in lor propria patria acclimatatisi sul suolo italiano o addirittura nati fra noi. Le forme le vengono dalle letterature di Francia, ma in piú gran parte dal popolo nostro, che trasforma e vince gradatamente l'azione, in sulle prime preponderante, di quelle; grande voga ha l'allegoria, il bel velo che deve rendere piacevole l'apprendimento della verità; nella poesia signoreggiano la canzone, il sonetto e il serventese fattosi terza rima; nella prosa la semplicità del linguaggio parlato cede talvolta ad una piú pensata elaborazione del pensiero; dovunque trovi un certo fare rude e risoluto, una cotal tinta di arcaismo, un'impronta di schiettezza e di sincerità, onde ha forte rilievo il pensiero e documento l'intima colleganza della letteratura medievale colla vita realmente vissuta.

Col Petrarca, grande riformatore degli studi classici, sottile scrutatore dell'anima umana, finissimo artista, e col Boccaccio, grande pittore della realtà umana ne' suoi piú vari atteggiamenti, vago di rappresentazioni paganamente sensuali, creatore di una magnifica e solenne forma di prosa, si annuncia già e si afferma nell'arte, come abbiamo veduto (I, 178, 211), il nuovo avviamento della letteratura. Ma in parte seguaci ancora di tradizioni letterarie e di idee dell'età media, l'uno e l'altro assai bene rappresentano quel periodo in cui sull'ultimo lembo della letteratura medievale declinante al tramonto, vien come a sovrapporsi il primo lembo di quella letteratura del Rina-

scimento, che con fervido lavorio matura tra la fine del Trecento e la fine del Quattrocento e culmina tra il secondo e il quarto decennio del secolo XVI. Il secolo XV dunque, del quale ci accingiamo ora a studiare la storia letteraria, è, come abbiamo già avvertito (I, 251), un periodo di elaborazione e di preparazione, in cui gli elementi che fusi in unità avevano dato nascimento alla letteratura medievale, si disgregano; nuovi elementi ideali e formali, forti del vigore della gioventú, si aggiungono a quelli, e gli uni e gli altri si preparano a formare la splendida letteratura del Cinquecento.

Rinnovamento degli studi classici.

2. Il fatto materiale piú cospicuo e piú fecondo di conseguenze in codesto periodo di preparazione, fu il rinnovamento degli studi classici. La fiaccola del sapere antico, come abbiamo veduto, non era mai venuta meno, anzi si era venuta rianimando nel secolo XIII e nei primi decenni del XIV. Il Petrarca per primo aveva risolutamente compreso e sentito quale abisso profondo il tempo avesse scavato tra la coltura nuova e l'antica, ed aveva preso a studiare l'antichità da un nuovo « punto di vista » e con metodo in parte nuovo. Erede della sua dittatura letteraria e continuatore del suo apostolato classico fu ser Coluccio Salutati da Stignano in Val di Nievole (1331-1406), cancelliere, dal 1375 sino alla sua morte, della Signoria fiorentina. Piú che mediante altre sue opere — trattati, egloghe, poesie varie — egli operò efficacemente nell'avviamento degli studi mediante le sue epistole, anch'esse quasi tutte latine, lunghe talvolta come dissertazioni, dovunque ricercate e lette con avidità singolare. Raccoglitore amoroso di libri classici, scoperse (1392) le epistole di Cicerone *Ad familiares*; critico minuzioso e sagace, correggeva col raffronto dei codici i testi, proponeva interpretazioni, osservava con acume proprietà stilistiche e si industriava a stabilire le norme della retta scrittura latina. Per opera di lui, che, come cancelliere fiorentino, aveva fra altri incarichi pur quello di stendere le lettere che i Signori inviavano a principi, a pontefici, a comuni, a venturieri assoldati, i concetti classici di libertà e di nazione cari al Petrarca entrarono per la prima volta nelle scritture ufficiali, congiunti a pensieri moderni, in servigio di pratici intenti, e lo stile cancelleresco, già irto di formole stantie e di barbari neologismi, si rinnovò nell'onda sonora e fiorita di periodi classicamente torniti.

Coluccio Salutati.

L'umanesimo.

Per l'autorità e per l'esempio del Petrarca e del Salutati il nuovo modo di concepire e studiare l'antichità ed il fervore di questo studio si diffusero non pure in Toscana, ma nel Veneto, in Lombardia e, dove più dove meno rapidamente, in ogni altra regione italiana. Il sentimento della romanità d'Italia divenne allora più vivo che mai e i letterati si argomentarono di rannodare la cultura e la vita della loro età alla cultura e alla vita antica, bruscamente spezzando la tradizione scolastica medievale e pur quella degenere tradizione classica che nella letteratura, nell'arte e nella vita s'era perpetuata dopo la caduta dell'impero, e tornando allo studio obbiettivo delle fonti più schiette del pensiero antico per penetrare nello spirito di questo e conoscerlo nella sua originaria purezza. I nuovi adoratori dell'antichità distinguevano bensì gli *studia humanitatis* dagli *studia eloquentiae*, cioè gli studi intesi a render l'uomo moralmente migliore e più saggio nell'uso della vita, da quelli diretti a procurargli la copiosa eleganza del dire; ma volevano che gli uni andassero strettamente congiunti con gli altri, sì da formare un sol tutto che il primo appellativo bastava a designare. Perciò essi sono detti *umanisti* ed *umanesimo* l'avviamento letterario di cui sono seguaci.

Le scoperte.

Le cure poste dagli umanisti nel ricercare manoscritti classici, nel liberare, com'essi dicevano con frase pittoresca e rappresentativa del loro geniale ardore, i grandi antichi dagli ergastoli dei barbari, diedero luogo ad importanti scoperte; tanto che si può dire che da allora il patrimonio della letteratura romana non abbia avuto altri notevoli accrescimenti. Il più fortunato scopritore fu Poggio Bracciolini da Terranova nel Valdarno superiore (1380-1459), segretario e scrittore pontificio e poi (dal 1453) cancelliere del Comune fiorentino. Egli trasse fuori dai monasteri vicini a Costanza, dove era andato colla curia per il Concilio, e specialmente da quello di S. Gallo, un esemplare completo della *Institutio oratoria* di Quintiliano, le *Puniche* di Silio Italico, il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Selve* di Stazio con altre opere di minor conto (1416), e da monasteri francesi nove orazioni di Cicerone. Nel 1422 tornava in luce a Lodi il *Brutus* con gli altri scritti rettorici dell'Arpinate e nel 1429 il cardinale Giordano Orsini comprava da un tedesco un manoscritto contenente le venti commedie di Plauto, mentre prima se ne leggevano appena

otto. Delle opere già dianzi conosciute e di quelle che si venivano scoprendo, gli umanisti procuravano di fermare il testo più genuino mediante il confronto dei manoscritti e per via di ragionamenti o di congetture, inaugurando così e via via affinando quei metodi che da essi ha redato la moderna filologia. Le opere in tal modo purgate dagli errori dei copisti e dalle interpolazioni e risarcite nelle lacune, erano da loro fornite di commenti, che, semplici dapprima e quasi unicamente riassuntivi e dichiarativi del testo, divennero poi più copiosi e ricchi di osservazioni grammaticali e filologiche e di dissertazioni archeologiche e storiche. Frattanto nello studio dei grandi esemplari antichi quegli eruditi educavano l'intelletto, il gusto e l'orecchio alle forme ed ai modi dell'elegante scriver latino e questo rinnovavano nelle loro opere, anche prima che se ne formulassero scientificamente le norme grammaticali e stilistiche.

Correzioni e commenti dei testi.

3. Colui che primo determinò e raccolse in un'opera poderosa codeste norme fu Lorenzo Valla romano (1405-1457), professore di eloquenza a Pavia ed a Roma, segretario del re Alfonso d'Aragona e, sotto i pontefici Niccolò V e Callisto III, addetto alla Curia. Mente critica robustissima, egli si esercitò principalmente negli studi filologici, dai quali seppe trar partito, nelle frequenti sue scorrerie nel campo filosofico e storico, per combattere autorità lungamente venerate e sfatare tradizioni fallaci. Criticò acutamente le dottrine dei filosofi pagani o paganeggianti sul sommo bene e sul libero arbitrio, rilevandone le discordanze dalla fede cristiana; con libera parola censurò e procurò di ridurre a più semplice forma la logica di Aristotile e degli Scolastici; aggredì i giuristi medievali traligmanti dalla gloriosa tradizione giuridica romana, incuranti della bella forma nelle loro scritture, superbi e burbanzosi; e in un altro opuscolo speciale dimostrò con dovizia di osservazioni storiche e filologiche la falsità della pretesa donazione di Costantino a papa Silvestro. Frutto dei suoi studi assidui sulla lingua e sullo stile dei classici e di spogli e confronti pazienti e accurati, sono i sei libri *Elegantiarum latinae linguae* (1444), dove il Valla esamina metodicamente le varie parti del discorso, le loro proprietà e la loro collocazione nel periodo, rileva alcuni eleganti usi grammaticali e definisce, passando in rassegna le voci sinonime e mediante discussioni filosofiche, il vero significato di molte parole latine.

Lorenzo Valla.

Le scuole.

Il nuovo avviamento della letteratura si diffuse rapidamente anche nelle scuole, e mentre gli umanisti piú insigni ottenevano cattedre nelle Università e vi professavano i loro metodi e le loro dottrine, nelle scuole inferiori si innovavano i metodi pedagogici. Prevaleva il concetto che coll'educazione dello spirito dovesse procedere di pari passo l'educazione del corpo, si cominciavano a biasimare le riprensioni e le punizioni violente e si procurava che gli *studia humanitatis* giovassero davvero a ingentilire gli animi e creassero nei giovani quel *buon gusto* che ormai il civile consorzio richiedeva in ogni manifestazione della vita. Fama di ottimi educatori godettero allora e godono anche fra i posteri, Guarino veronese, precettore di Leonello d'Este e poi per lunghi anni (1436-60) pubblico lettore nello Studio di Ferrara, e Vittorino dei Rambaldoni da Feltre (1378-1446), che, chiamato a Mantova da Gianfrancesco Gonzaga nel 1425, tenne colà una specie di convitto degno di essere proposto a modello.

Gli studi greci.

4. Gli studi greci, ai quali il Petrarca e il Boccaccio avevano pur volta la loro attenzione, ma senza farvi grande profitto, ebbero adesso migliore fortuna e, non ostante qualche opposizione che in sulle prime incontrarono, furono coltivati via via con crescente ardore e recarono pregevoli frutti. Già nel 1397 Manuele Crisolora fu chiamato dalla Signoria di Firenze, auspice il Salutati, ad insegnare il greco in quel pubblico Studio e tenne la cattedra per tre anni. Altri greci vennero poi ad insegnare in Italia, anche prima che la loro patria cedesse alla conquista ottomana; alcuni umanisti italiani andarono a Costantinopoli per apprendervi la lingua e ne tornarono portando con sé opere dell'antica letteratura ellenica che in Occidente erano ormai cadute in dimenticanza; numerose traduzioni latine, specialmente di scritti storici e filosofici, valsero a diffondere la conoscenza di quella; infine il Concilio adunatosi a Ferrara e a Firenze nel 1438 e nel 39 per tor di mezzo il dissidio tra la Chiesa romana e la greca, e la caduta di Bisanzio in mano dei Turchi (1453), cooperarono efficacemente a far sí che l'ellenismo mettesse salde radici nel suolo italiano.

Pletone.

Dei Greci venuti in Italia per il Concilio vanno famosi: Giorgio Gemisto da Mistra, l'antica Sparta, fautore di una riforma religiosa in senso pagano e sí grande ammirator di Platone, che cambiò il suo secondo nome in Pletone

di ugual significato (γεμίζω e πλήθω, riempio) e di suono più caro; e il cardinal Bessarione, che posta sua stanza in Roma, strinse relazioni cogli eruditi italiani, sovvenne i profughi suoi conterranei e raccolse una copiosa biblioteca ellenica, che, lasciata da lui alla repubblica di Venezia, fu il nocciolo dell'attuale Biblioteca Marciana. Vivaci polemiche dibattutesi fra quei Greci e fra essi e gli italiani intorno ad Aristotile ed a Platone valsero a render meglio nota la filosofia antica. Nelle principali città sorsero cattedre di greco e le tennero maestri di alto valore, non pure praticamente esperti nella loro lingua natia, ma cultori della nuova dottrina letteraria: a Firenze Gio. Argiropulo; a Firenze e a Milano Demetrio Calcòndila; a Milano, a Napoli e a Messina Costantino Làscaris. Così nella seconda metà del secolo XV gli studi ellenistici divennero parte essenziale degli *studia humanitatis*.

Il Bessarione.

Dall'esempio e dalla parola di Pletone Cosimo de' Medici fu indotto a concepire il disegno di rinnovare e rinvigorire il culto della filosofia platonica, caduta in oblio per il prevalere dell'aristotelismo, e trovò l'uomo adatto al suo scopo in Marsilio Ficino (1433-99). Questi volse in latino molti scritti dei neo-platonici e, per incarico di Cosimo, le opere tutte di Platone, cui arricchì anche di un ampio commento; compose molte opere originali, tra le quali la *Theologia platonica*, e mentre si faceva banditore ed interprete delle dottrine del filosofo ateniese, procurò di dimostrare l'accordo fra esse e le dottrine del cristianesimo. La sua filosofia non è il platonismo schietto, ma il platonismo come s'era foggiato nelle scuole alessandrine dei neo-platonici e presso alcuni più antichi filosofanti cristiani. Egli immaginava gli esseri dell'universo disposti sur una scala, che aveva al vertice Dio, nel grado più basso la materia e al mediano l'anima dell'uomo, la quale può sulle ali dell'amore celeste (che è desiderio di bellezza infinita) sollevarsi sino ai gradi superiori dell'essere, a Dio. E in queste dottrine, nelle quali il pensiero pagano si piega alle esigenze del dogma cristiano, il fervido misticismo che tutte pervade le opere del filosofo fiorentino, trovava il suo appagamento.

Marsilio Ficino.

Professore nello Studio e uomo di piacevole conversazione, Marsilio fu il centro di un eletto consorzio di studiosi, che si radunava a disputare di filosofia, di poesia, d'arte, di scienza, e che fu detto *Accademia platonica*. Ne

L'accademia platonica.

fecero parte, con altri molti, Cristoforo Landino (1424-1504), buon poeta latino, commentatore di Dante e garbato espositore di materie filosofiche nelle *Disputationes Camaldulenses*, e Giovanni Pico della Mirandola (1463-94), il quale consacrò la sua vasta coltura e la memoria poderosa a studi di esegesi biblica ed a tentare la dimostrazione dell'accordo tra la filosofia aristotelica e la platonica.

I Mecenati.

5. I principi e i cittadini piú segnalati per ricchezze e per autorità parteciparono al risveglio degli studi e lo promossero col loro non di rado illuminato mecenatismo. Filippo Maria Visconti, Alfonso e Ferdinando I d'Aragona, Federico duca d'Urbino, Leonello, Borso ed Ercole I d'Este, i Gonzaga, valendosi dell'opera dei copisti o facendo ricercare manoscritti in Italia e fuori, raccoisero biblioteche preziose per copia di opere e per lusso di rilegature e di codici miniati. A Firenze, dove piú precoce fu il fiorire della nuova cultura, i Medici, prima Cosimo e poi il Magnifico Lorenzo, vennero creando nel loro palazzo un vero museo di statue, di vasi, di medaglie, di cammei antichi ed una biblioteca, che per lunga serie di vicende costituí il fondamento della Laurenziana. Di biblioteche Cosimo dotò anche i conventi della Badia fiesolana e di San Marco, per il quale ultimo acquistò dai creditori di Niccolò Niccoli — un bibliofilo intelligente e appasionato, che al suo ardore di studioso aveva sacrificato tutte le sue sostanze — la libreria da questo con grande amore adunata. E a Cosimo ed a Lorenzo, come a piú altri signori italiani e stranieri, prestò valido aiuto in quest'opera di civiltà il libraio Vespasiano da Bisticci, diligente ed oculato nel ricercar manoscritti, destro in provvederli belli, corretti e compiuti, onestissimo nell' esercizio del suo commercio.

L'umanesimo e la Chiesa.

Qualche uomo di Chiesa levò in sulle prime la voce contro gli ardori classicheggianti degli umanisti, come contro un pericolo che minacciasse la religione e contro un genere di studi che allontanava gli animi dalle verità della fede per volgerli alle mitiche fantasie dei pagani. Tuttavia anche dalla Chiesa non tardarono a venire rincalzi ed eccitamenti al nuovo avviamento delle lettere, da prelati, da cardinali, da pontefici. A breve distanza due umanisti sedettero sulla cattedra di S. Pietro: Tommaso Parentucelli da Sarzana, che fu Niccolò V (1447-55) ed Enea Silvio Piccolomini che fu Pio II (1458-64). Il primo,

Niccolò V.

sapiente bibliofilo e grande ammiratore del mondo antico, diede cospicuo incremento alla Biblioteca Vaticana, della quale può anzi dirsi il fondatore; concepì il disegno di far tradurre in latino tutte le opere della letteratura greca, disegno che solo in piccola parte riuscì ad attuare, e pose mano a grandiosi rinnovamenti edilizi della città. Fecondissimo scrittore fu il Piccolomini, che dapprima menò vita leggera e sostenne contro i papi le prerogative dei Concili, pentendosi poi e ritrattandosi. Compose opere di generi diversi: poetiche, storiche, polemiche, geografiche, pedagogiche, nelle quali, se variano gli argomenti e le idee col variar del tenore di vita e delle dottrine dello scrittore, pur sempre si riflettono la sua larga dottrina, la sua grande esperienza degli uomini e delle cose, il suo spirito arguto, vivace, aperto a tutte le impressioni del mondo esterno, pronto a sentire tutte le bellezze della natura e dell'arte Alla Biblioteca Vaticana consacrò cure assidue e diligenti anche Sisto IV (1471-84), che ne volle adorne di magnifiche pitture le sale, ne affidò la custodia ad un umanista, Bartolommeo Sacchi detto dalla sua patria (Piadena) il Platina, e ne consentì al pubblico l'uso.

Pio II

Alcuni principi esercitarono codesto mecenatismo per naturale inclinazione agli studi, ai quali erano stati fin da giovani educati. Ma questi stessi e altri principi furono indotti a proteggere liberalmente gli umanisti cercanti nelle corti lucri ed onori, da accorte considerazioni di politica e da ambizione di lodi. Era fin dal tempo del Salutati general convinzione che non solo colle armi si vincessero le guerre, ma che a volgere la pubblica voce in favor di una causa, a persuadere della giustizia e bontà d'un trattato, a procurare e mantenere alleati, a fomentar ribellioni fosse strumento poderoso la penna maneggiata con iscaltra prudenza e con eleganza antica. Ond'è che i principi e le repubbliche volontieri affidavano ad umanisti esperti dell'arte oratoria l'ufficio di cancellieri e di segretari, e la letteratura del tempo si arrichì di scritture politiche in prosa e in verso frondeggianti di paragoni e di immagini classiche e tornite sul modello del più bel latino ciceroniano. Inoltre secondando le tendenze letterarie della loro età, i Signori e i cittadini aspiranti a Signoria stornavano dalla politica l'attenzione delle classi più elevate e rendevano loro meno sensibile la perdita della libertà. Gli umanisti poi non cessavano di vantarsi dispensatori di gloria e di immorta-

Gli umanisti dispensieri di gloria.

lità e di sollecitare la vanità dei loro protettori, predicandoli emuli dei grandi personaggi antichi, grandi, dicevano, non pure per le opere proprie ma per merito degli scrittori. Le poesie encomiastiche del secolo XV sono legione e vi sono profuse le più smaccate adulazioni. Così quei letterati miravano a spillar denari dai principi, i quali non di rado temevano che il turribolo non si mutasse in istaffile, qualora si fossero lasciati prendere dall'avarizia.

F. Filelfo.

Maestro in quell'arte vilissima fu Francesco Filelfo da Tolentino (1398-1481), che dopo aver professato eloquenza latina e greca a Bologna, a Firenze e a Siena ed essersi attirato fiere inimicizie col suo carattere arrogante e litigioso, si acconciò presso i duchi di Milano. Dall' ultimo dei Visconti, da Francesco e da Galeazzo Maria Sforza ebbe una vistosa pensione ch'ei ricambiava d' incensi. Di Francesco Sforza prese a cantare le gesta in una *Sforziade*, grande poema latino pieno di invenzioni mitologiche, che a somiglianza dell'*Iliade* doveva comprendere ventiquattro libri. A mano a mano che lo componeva, patteggiava con altri principi e vendeva loro a prezzo d'oro o di doni le lodi che negli episodi del poema e nelle poesie spicciole, odi e satire latine, loro tributava. Talvolta tentava veri ricatti, e guai a chi non cedeva alle imposizioni dello sfrontato umanista!

La letteratura umanistica originale.

6. Essenzialmente erudita e critica è la letteratura umanistica fin oltre alla metà del secolo XV; talché non può far meraviglia ch' essa non abbia prodotto grandi opere originali né splendide opere d'arte. L'idealità che sorrideva agli umanisti, era il rinnovamento della letteratura secondo i modelli classici, e il canone della loro arte era quindi l'imitazione, la quale in sulle prime, finché maggiore non divenne la loro familiarità col mondo pur allora scoperto, inceppò o soffocò gli impulsi della realtà attuale e gli slanci dell' ispirazione. Per la storiografia principal modello era Livio; per i trattati morali e per l'eloquenza, Cicerone; per le lettere, ancora Cicerone e Seneca e Plinio; per la poesia epica, Virgilio, Lucano e in parte Omero; per la lirica Ovidio, Properzio e Tibullo.

Leonardo Bruni.

Leonardo Bruni d' Arezzo (1370-1444), cancelliere della repubblica fiorentina, autore fecondissimo e ammirato di opere storiche e filosofiche e di traduzioni dal greco, compose anche una *Historia florentina*, che dalle origini della città scende fino al 1402 e che ritrae più compiutamente

d'ogni altra scrittura dello stesso genere i caratteri della storiografia umanistica. Lo stile vi è scorrevole e non molto frondoso, ma i fatti vi perdono gran parte di quel colorito che loro viene dalle costumanze e dai sentimenti dell'età in cui accaddero; perché il Bruni per non offendere la *dignità* della storia e mantener purissimo da neologismi il suo latino, tutto traveste alla romana e traducendo le frasi e le parole del latino medievale o del volgare in frasi e parole dei classici, mettendo sulle labbra a' suoi personaggi orazioni di stampo ciceroniano, traduce costumanze e sentimenti medievali in costumanze e sentimenti romani e cade in istrani anacronismi. Al Bruni però e in generale agli umanisti che scrissero di storia, vuol essere attribuito il merito di aver per primi tentato di indagare le cause e le connessioni dei fatti e di aver quindi ordinato questi secondo criteri logici, anzi che secondo la semplice successione dei tempi.

Flavio Biondo.

Nella storiografia umanistica del secolo XV un posto appartato si conviene a Flavio Biondo della famiglia Ravaldini da Forlí (1388-1463), perché nelle sue *Historiarum ab inclinatione Romanorum Decades* egli intese piú a far opera di scienziato che d'artista e non si peritò di sacrificare all'esattezza dei particolari l'eleganza e la purezza del dettato. L'arte sua ha un non so che di rozzo e di incondito sia nell'architettura generale del libro e sia nello stile; ma in compenso egli ci appare un indagatore e un critico delle fonti storiche, secondo i tempi, accurato ed acuto, ed ha il merito di avere per primo intuita l'importanza del medio evo, di cui narrò la storia fino al 1440, e di aver sentiti, se non analizzati, i caratteri di quell'età come contrapposti ai caratteri del mondo classico.

Ricercatore e raccoglitore erudito il Biondo si rivela anche nelle altre sue opere: nell'*Italia illustrata*, dove sommariamente espone le vicende delle varie regioni italiane, e ne rammenta le città e gli uomini piú famosi; nella *Roma instaurata* e nella *Roma triumphans*, dove studia la topografia e le istituzioni pubbliche e private di Roma antica. Queste due ultime opere sono documento dell'ardore con cui allora si coltivavano anche gli studi archeologici e si procurava di conoscere, oltre alla letteratura, ogni altra manifestazione della vita antica. Le iscrizioni e le monete romane erano avidamente ricercate; le rovine

L'archeologia.

davano luogo a indagini sulle costruzioni e sulla postura degli antichi edifici; con gioia si accoglievano le sculture e i frammenti architettonici che la vanga rendeva al sole. Il principe degli archeologi del suo tempo fu Ciriaco dei Pizzicolli d'Ancona (m. circa 1455), che viaggiò non pure l'Italia, ma la Grecia, la Macedonia, la Francia, l' Egitto ed altri paesi trascrivendo iscrizioni, schizzando sul suo taccuino profili di antiche fabbriche, raccogliendo cammei, statue, libri, tutto intento, com'egli diceva, a risuscitare i morti. Non pure intorno alle opere degli scrittori, ma intorno ai monumenti e alle antichità, esercitava la sua attività anche l'Accademia romana, che si raccoglieva intorno a Pomponio Leto, rampollo illegittimo della famiglia Sanseverino, venuto a Roma dalla nativa Calabria per seguire le lezioni del Valla. Questo sodalizio di eruditi, sospettato, forse non ingiustamente, di trame politiche avverse alla podestà civile del papa, andò disciolto al tempo di Paolo II (1468), ma si ricostituì poi sotto il suo successore, ed ebbe per lungo tempo vita non ingloriosa.

Ciriaco d'Ancona.

L'accademia romana.

I trattati.

7. Come nella storiografia, così nei trattati di filosofia e di politica la cura della forma andava in generale a detrimento della sostanza. Fedeli alla massima che gli studi abbiano a render l'uomo moralmente migliore, gli umanisti preferivano gli argomenti di filosofia morale, per i quali attingevano ai Classici precetti ed esempi, disponendoli poi in bell'ordine sulla trama di un ragionamento facile e piano. Così nei trattati politici s'affaticavano a formare il modello dell'ottimo principe raggranellando, mosaicisti accurati ma pensatori deboli, da Aristotile, da Platone e più dal ciceroniano *De officiis* la sequela delle qualità che gli si addicono. La forma più usata in codeste scritture era il dialogo come presso Cicerone; più di rado si incontrano dissertazioni continuate. I precetti morali o politici che vi si racchiudono, mal convenivano alle condizioni della vita moderna, tanto diversa dall'antica; ma di ciò non si davano pensiero gli umanisti, intenti soprattutto a scrivere alcune belle pagine di prosa sapientemente tornita. Maggiore spigliatezza che non sogliano avere cosiffatti componimenti, hanno i dialoghi di Poggio Bracciolini, spirito fine ed arguto, rifuggente da ogni pedanteria. Discorrendo in altrettanti dialoghi *De avaritia*, *De infelicitate principum*, *De varietate fortunae*, *De miseria humanae conditionis*, egli sa ravvivare le dottrine dello stoicismo antico con digres-

Poggio Bracciolini.

sioni intorno a costumanze moderne, con descrizioni di luoghi, con ritratti di persone, con ischerzi e con allusioni satiriche e tutto esporre in una forma disinvolta, alla buona, senza la prosopopea del filosofante.

Le epistole.

Stile agile e disinvolto, pronto ad accogliere qualsiasi locuzione, perfino parole volgari, purché rendano esattamente il pensiero, hanno anche le epistole, latine si intende, del Poggio, le più belle fra le moltissime che il Quattrocento ci ha tramandato. In quel tempo le epistole costituivano un vero genere letterario e quasi tutti gli umanisti più famosi, come il Bruni, il Filelfo, il Poggio, raccolsero ed ordinarono in *libri* il proprio epistolario. Di tali lettere gli argomenti sono svariatissimi: richieste di libri, disquisizioni filologiche, dissertazioni filosofiche, confidenze amichevoli, descrizioni di viaggi, di scenette familiari e di feste, novellette gustose, condoglianze, congratulazioni e e chi più ne ha più ne metta. Nelle più antiche, in quelle del Petrarca e del Salutati ad esempio, un certo fare ampolloso e solenne rivela lo studio degli epistolari di Seneca e di Plinio; più tardi lo studio di imitare le lettere ciceroniane, diede a quelle degli umanisti una mirabile sveltezza di movenze ed uno stile di elegante semplicità.

Le orazioni.

Fra i generi di eloquenza che i retori sogliono distinguere, ebbe nel secolo XV la maggior fortuna il dimostrativo od accademico, il quale meglio che ogni altro si acconciava alle esercitazioni stilistiche vuote di contenenza ideale e ricche di citazioni, di esempi e di digressioni derivate dal mondo dei classici. Il Guarino, il Filelfo, il Poggio e cent'altri umanisti composero orazioni latine per laurea, per elezioni di vescovi, per inaugurazioni di corsi universitari, per nozze, per funerali; orazioni di parata insomma, che non ad altro giovavano se non a dare solennità alla festa o al mortorio. Al genere deliberativo avrebbe offerto nobile arringo la politica. Sennonché la trattazione degli affari nelle assemblee e nei consigli dei principi, dove conveniva dir cose e non parole e farsi intender da tutti, richiedeva l'uso del volgare italiano; talché, se ne togli le molte belle orazioni che Enea Silvio Piccolomini ebbe occasione di tenere, e quale ambasciatore di straniere nazioni in Italia e quale vescovo e quale pontefice, in luoghi o in adunanze ove l'universalità del latino conguagliava la diversità dei linguaggi degli ascoltatori, l'eloquenza politica latina del secolo XV non ci appare né co-

piosa né insigne per importanza d'argomenti e vigore di forma.

Le invettive.

Robusta, incisiva, irruente è la prosa degli umanisti nelle *invettive*, orazioni destinate alla lettura non alla recitazione, nelle quali vollero emulare le orazioni giudiziarie antiche, specie le Verrine. Sconfinatamente ambiziosi e vani, non sapevano tollerare opposizioni né censure e le une e le altre ribattevano con violenza, impegnandosi in aspri e lunghi litigi, nei quali erano armi formidabili le invettive. Quivi le piú volgari insolenze e le piú atroci calunnie erano scagliate contro l'avversario, che non solo era definito come ignorante delle arti letterarie, ma anche insultato nei piú sacri affetti di famiglia, accusato di turpitudini e di delitti e vituperato in ogni guisa. Talvolta perfino una disparità di opinioni in questioni storiche e remote dalla realtà era esca a fieri dibattiti. Sono famose le polemiche del Filelfo col Poggio, quelle del Poggio col Valla, le invettive contro il Niccoli e la polemica del Poggio col Guarino, quest'ultima sorta per una questione di superiorità tra Giulio Cesare e Scipione Africano.

L'epica latina.

8. Le gesta dei principi e delle repubbliche contemporanee porsero in generale gli argomenti alla poesia epica latina del Quattrocento, che conta un numero ragguardevole di poemi, tutti ampollosamente adulatorî e intesi a cingere gli eroi di quell'aureola di gloria onde i nomi di Achille e di Enea risplendevano nei poemi di Omero e di Virgilio. A tal fine il vero o ciò che la vanità dei Signori e la piaggeria dei letterati mendicanti il pane volevano far apparire per vero, si velava e adornava di finzioni mitologiche in tutto disadatte alla materia, cosí che se talvolta in codesti poemi lo stile ed il verso riescono piacevoli per elegante facilità, la sproporzione che è tra il contenuto e la forma, stride fieramente e guasta gli effetti dell'arte. Poiché s'è già fatto menzione della *Sforziade* di F. Filelfo, basterà qui ricordare i tredici libri dell'*Esperide* (*Hesperidos*) di Basinio Basini (1425-57), ove sono cantate le imprese di Sigismondo Malatesta contro gli Aragonesi, con larga copia di imitazioni omeriche.

La lirica.

Facile e scorrevole nella verseggiatura, ma fredda e povera di colore e di eleganza è la lirica, la quale preferí dapprima le forme dell'epigramma e dell'elegia. In quello gli umanisti si studiavano di imitare Marziale e gli altri epigrammisti latini e svolgevano brevemente i più vari argomenti: inviti o ringraziamenti ad amici, narrazioncelle

allegre e non di rado lubriche, lodi di mecenati, frizzi pungenti contro nemici. Un grosso volume ne compose in dieci libri Francesco Filelfo, ma più fama ebbe un'altra raccolta di epigrammi l'*Hermaphroditus*, che al suo autore Antonio Beccadelli, detto dalla sua patria il Panormita (1394-1471), procurò nome e corona di poeta. Gli esempi d'Ovidio, di Properzio, di Tibullo diedero origine ad una ricca fioritura di elegie amorose, nelle quali erano ricantati i soliti temi, preghiere, lamenti, disperazioni, esultanze, e che non di rado prendevano foggia di epistole sullo stampo delle *Eroidi* ovidiane. Qualche elegia non priva di grazia e calda di affetto ha il Panormita; Giannantonio Campano da Cavelli in Terra di Lavoro (1429-77), verseggiatore facile ed abbondante, seppe ornare le sue di immagini leggiadre e dipingere in esse situazioni originali; e il ferrarese Tito Vespasiano Strozzi (1425-1503) nelle sue poesie latine consertò bellamente insieme la soavità petrarchesca e la grazia squisita dei fantasmi classici e ritrasse con efficacia e vivezza scene domestiche, spettacoli di natura ed episodi tragici o comici della vita quotidiana. Allo Strozzi danno forme e modi non pure gli elegiaci, ma Orazio e Catullo; con lui tocchiamo la fine del secolo e siamo già al tempo in cui fiorisce varia di toni e di atteggiamenti la poesia di Giovanni Pontano.

Il Pontano.

9. Il Pontano nacque nel 1426 a Cerreto nell'Umbria, ma passò la più gran parte della sua vita a Napoli al servigio degli Aragonesi. Ivi divenne capo di un'Accademia fondata dal Panormita, che da lui fu poi detta Pontaniana, e, secondo il costume del tempo, classicizzò in Gioviano il suo nome di battesimo. Re Ferdinando I, liberale protettore delle arti e delle lettere, gli affidò importanti incarichi diplomatici, e quando Antonello Petrucci, suo segretario di stato, fu giustiziato siccome reo di complicità nella congiura dei baroni (1486), chiamò il Pontano a succedergli in quell'ufficio. Egli lo tenne con fedeltà e con abile energia anche sotto Alfonso II e Ferdinando II; ma quando la dinastia aragonese cadde per le armi di Carlo VIII (1495), si adattò ai tempi e piegò il capo al vincitore; onde al ritorno degli Aragonesi non poté riavere l'ufficio e visse ritirato fino alla sua morte, che fu nel 1503. Pur troppo in quei tempi la saldezza del carattere non era negli Italiani pari alla geniale larghezza della dottrina.

Scrittore fecondissimo, il Pontano compose in latino opere

Le opere del Pontano.

filosofiche, un vasto trattato ed un poema astrologici, una storia della guerra di re Ferdinando contro Giovanni d'Angiò e un trattatello filologico. Ond'è che egli ha non iscarsa importanza nella storia del pensiero, dei costumi e della dottrina dell'età sua. Ma la gloria maggiore viene a lui dall'arte. Poeta, seppe fermare nel verso le impressioni degli spettacoli naturali ed esprimere efficacemente i sentimenti del suo animo facile ad ogni commozione; prosatore, ritrasse e colorí ne' suoi dialoghi scene e figure con vivezza mirabile.

Nel poemetto in esametri *Lepidina*, in cui sono celebrate le nozze del dio fluviale Sebeto colla ninfa Partenope, nelle saffiche (*Versus lyrici*), negli endecasillabi catulliani (*Hendecasyllabi seu Baiae*) le bellezze del golfo di Napoli sono rappresentate con tratti sobri, ma ricchi di colore e di plastica efficacia e quasi animate dalla presenza di ninfe, di Nereidi, di Tritoni, simboleggianti i colli, i promontori, le spiagge, le isole, le ville sedenti a specchio dell'azzurro Tirreno. Il Pontano rinnova in sé i procedimenti del pensiero antico e crea simbolici miti, tutto idealizzando nella sua fantasia, che, sebben nudrita di classicismo, serba la sua indipendenza e dà alle sue creazioni un'impronta concreta e personale. Negli *Amores* e negli *Eridani* egli cantò con voluttuoso abbandono e senza veli i suoi amori per le facili beltà che gli arrisero compiacenti; nelle elegie *De amore coniugali* e nei *Versus jambici* le gioie e i dolori della famiglia, le sue nozze con Adriana Sassone, le compiacenze di marito e di padre e lo strazio delle morti, con una tenerezza e una spontaneità d'affetto che di rado s'incontrano in siffatto genere di poesie.

Nei suoi cinque dialoghi, dove trattò questioni di morale, di religione, di critica letteraria e di filologia, introdusse episodi svariatissimi, rappresentando con grande verità e spesso argutamente satireggiando la vita contemporanea, o escogitò finzioni gustosissime che tutta incorniciano o velano la contenenza essenziale. Nell'*Asinus*, ad esempio, il piú bello di tutti, per mordere l'ingratitudine del suo discepolo, il duca di Calabria, immaginò sé stesso tutto intento ad ornare ed accarezzare un asino, che alla fine lo compensa con calci e con morsi.

Il latino del Pontano ha l'agile pieghevolezza d'una lingua viva; senza perdere di sapore classico accoglie parole e forme di nuovo conio ed asseconda con facilità meravigliosa il

vario ondeggiare del pensiero dell'autore. Cosí anche nella lingua e nello stile si rispecchia quel felice connubio dell'antico col nuovo, dell'imitazione colla creazione originale, che è carattere essenziale dell'arte pontaniana.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia d. letterat. ital.*, Milano 1822-26, vol. VI. G. Invernizzi, *Il Risorgimento*, Milano 1878, capp. I.-III. G. Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'umanismo*, traduz. dal tedesco, 2 voll. Firenze 1888, 1890. G. Zippel, *Giunte e correzioni* al Voigt, con gli indici bibliografico e analitico, Firenze 1897. A. Gaspary, *Storia d. letterat. ital.* traduz. del tedesco, vol. II, P. I, 2.ª ediz., Torino 1900, cap. XVII. V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano 1898. — **2.** F. Novati, *La giovinezza di Coluccio Salutti* (1331-1353), Torino 1888. *Epistolario di C. Salutati* a cura di F. Novati, 4 voll., Roma 1892 segg. Il IV in corso di stampa. — **3.** G. Mancini, *Vita di L. Valla*, Firenze, 1891. L. Barozzi e R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla*, Firenze, 1891. — **4.** L. Galeotti, *Saggio intorno alla vita e agli scritti di Mars. Ficino*, nell'*Arch. stor. ital.* N. S., IX, 2.ª, 1859; X, 1.ª 1860. L. Ferri, *L'accademia platonica di Firenze e le sue vicende*, nella *N. Antol.*, S. III, XXXIV, 1891. — **5.** C. de' Rosmini, *Vita di F. Filelfo*, Milano 1808, 3 voll. — **7.** Shepherd, *Vita di Poggio Bracciolini*, trad. dall'inglese, Firenze 1825. *Poggii Florentini Opera*, Argentinae 1513. *Poggii Epistolae*, per cura di T. Tonelli, Firenze 1832-61, 3 voll. — **9.** C. M. Tallarigo, *Giovanni Pontano e i suoi tempi*, Napoli 1874. *Joannis Joviani Pontani Opera in quatuor tomos digesta*, Basilea 1556.

CAPITOLO II

La poesia volgare del Qattrocento.

1. Contrasto fra il latino e il volgare. Il certame coronario. — 2. Caratteri generali della letteratura volgare. — 3. Imitazioni dantesche. — 4. La lirica volgare. — 5. La poesia burlesca e familiare. — 6. Poesia popolaresca: le sacre Rappresentazioni e i drammi profani modellati sopra esse. — 7. La lirica popolaresca; Leonardo Giustinian. — 8. Lorenzo il Magnifico. — 9. Angelo Poliziano. — 10. Le stanze per la Giostra

Contrasto fra il latino e il volgare.

1. Accesi di una fervida ed esclusiva ammirazione per tutto ciò che fosse antico, gli umanisti tenevano a vile la lingua volgare e la reputavano adatta solo alla trattazione di soggetti frivoli e bassi, alle novelle, ai versi d'amore, alle lettere familiari, alle scritture insomma che non meritassero larga diffusione e vita durevole. Nei generi letterari piú elevati, nell'epica, nella storiografia, nell'oratoria, nelle epistole di piú grave argomento si doveva usare il latino, la lingua che ogni colta nazione intendeva e che essi, gli umanisti, sapevano ornare di classiche eleganze. L'esempio di Dante che nel suo meraviglioso poema aveva mostrato quanto potesse *la lingua nostra* rimaneva inefficace dinanzi á quel pregiudizio; anzi si deplorava che alla *Commedia* mancasse il pregio della lingua latina, col quale essa avrebbe pareggiato l'altezza e la perfezione delle opere antiche. A Firenze però anche il volgare aveva i suoi difensori, che dicevano potersi con esso esporre ogni piú grave e profonda materia, né altro occorrergli se non d'essere disciplinato e ripulito e adornato secondo l'esempio del latino. Apologisti del materno idioma furono dapprima uomini di mezzana coltura devoti alle tradizioni medievali, ma piú tardi anche eruditi nel nuovo significato della parola, fautori e seguaci dell'umanesimo, gente insomma della quale non era lecito sospettare che propugnasse l'uso del volgare per ignoranza o per grossezza di gusto. Nel 1441

Il certame coronario

Leon Battista Alberti, di cui parleremo fra poco, promosse a Firenze una pubblica gara di poesia sul tema *La vera amicizia*, affinché la lingua del popolo vi facesse prova delle sue attitudini a trattare un argomento nobile e ricco di classiche memorie. Qual che ne sia stata la ragione, l'esito non fu lieto, ma poiché alla gara promossa da un dotto presero parte anche dei dotti, fu chiaro che i pregiudizi dei latineggianti perdevano vigore. Ed infatti, ancorché rinascessero talvolta, banditi da qualche voce isolata, quei pregiudizi andarono lentamente spegnendosi né valsero a contendere all'idioma del popolo il diritto di assorgere a dignità letteraria.

Caratteri generali della letteratura volgare.

2. Nel corso del secolo XV la letteratura volgare presenta un'incertezza e molteplicità di avviamenti, che genera l'apparenza di un ristagno anzi di un regresso al confronto colla letteratura del secolo precedente. Gli elementi diversi che le varie fonti di ispirazione, i vari modelli e le varie tendenze individuali e regionali mettono a contrasto nelle menti degli scrittori, vi appaiono come disgregati. Sono diversi i suoi caratteri da regione a regione, cosí rispetto alla sostanza come rispetto alla forma. Mentre nell'Italia superiore prevalgono i generi narrativi, la Toscana invece predilige la lirica e la drammatica, e nel Mezzogiorno poesia e prosa assumono un carattere descrittivo piú spiccato che altrove. Mentre nella Valle del Po e sulle rive dell'Arno fioriscono con variate denominazioni, ma con andamenti e fogge affini, l'ottava, la ballata, la terza rima, la canzone, il sonetto, a Napoli tiene ancora fronte lo strambotto a due rime, che si accoppia colla ballata e accanto a queste forme metriche acquista gran voga l'endecasillabo colla rima al mezzo. Piú disinvolto è lo stile della prosa in Toscana, piú artificiato e latineggiante nelle altre province; infine dappertutto la lingua si mostra ancora cospersa, piú o meno secondo la coltura degli scrittori, di forme e parole dialettali. Gli è che quella elaborazione collettiva della materia e delle forme letterarie che l'efficacia dei tre grandi autori aveva provocato nel secolo XIV, era stata arrestata o rallentata dal subito intromettersi di un altro elemento, la coltura classica; onde solo negli ultimi tre decenni del secolo XV, quando codesto nuovo elemento fu prossimo ad assimilarsi agli altri, quel lavorìo collettivo si rinnovò vigoroso e non tardò a fondere insieme le letterature regionali in una letteratura largamente e schiettamente italiana. Un rapido sguardo

al vario devolversi e all'intrecciarsi delle correnti letterarie che il Trecento lasciò in eredità al secolo successivo, ci aprirà la via a conoscere ed intendere l'arte di Lorenzo il Magnifico, del Poliziano e del Sannazzaro.

Imitazioni dantesche

3. Reminiscenze spicciolate della *Divina Commedia*, la quale continuava ad essere letta, trascritta, commentata e pubblicamente esposta, si incontrano quasi in ogni genere letterario; ma v'hanno opere che, ispirate direttamente o indirettamente dal grande capolavoro, presentano e nell'organamento generale e nei particolari le tracce dell'imitazione. Alcuni verseggiatori, seguendo la via per la quale s'era messo Fazio degli Uberti col *Dittamondo*, presero dalla *Commedia* l'idea d'un viaggio fantastico o d'una visione e se ne valsero ad incorniciare una trattazione di materia dottrinale o storica. Così fece, ad esempio, Matteo Palmieri, cittadino cospicuo di Firenze (1406-75), il quale volendo esporre una teoria neo-platonica sulla provenienza e le sorti delle anime umane, immaginò di essere stato trasportato nei campi Elisi, posti immediatamente sotto il cielo delle stelle fisse, e di avere pellegrinato sotto la guida della Sibilla per le sfere dei pianeti e degli elementi e per le mansioni dei vizi e delle virtù, e venne così a descrivere e spiegare nel suo poema, intitolato *La città di Vita* (in terzine, come tutte queste imitazioni dantesche), il cammino che le anime percorrono scendendo sulla terra e di qui avviandosi alla dannazione o alla beatitudine eterna. Altri rimatori invece calcarono le orme del Boccaccio e dipinsero viaggi nei regni dell'Amore e della Poesia, che hanno di per sé stessi un facile significato allegorico-morale, fantasie tenui e leggere che meglio della severa e profonda allegoria dantesca si addicevano alle mutate condizioni degli spiriti. Di tal fatta è, per esempio, il lungo poema *Philomena* di Giovanni Gherardi da Prato, lettore della *Commedia* e delle canzoni morali di Dante in S. Maria del Fiore dal 1417 al '25. Quivi molte frasi e idee spicciolate provengono direttamente dalla *Commedia*, ma la foggia delle allegorie, la voluttuosa minutezza di certe descrizioni, il concetto fondamentale, dalle imitazioni dantesche del Boccaccio, dall'*Ameto* e dall'*Amorosa Visione*. Alcuna efficacia vi ebbero anche i *Trionfi* del Petrarca, i quali d'altro canto diedero origine nel secolo XV ad una copiosa fioritura di Visioni in terza rima, che racchiudono prolisse rassegne di poeti, di eroi, di amanti famosi.

4. Il cantore di Laura, colla sua squisita eleganza di forma e con quella sua concezione ideale dell'amore, si affaceva mirabilmente ai gusti dei quattrocentisti vaghi di eleganza e inclini a foggiarsi e ad ammirare nella letteratura idealità che non avevano riscontro nella realtà della vita. E perciò il suo *Canzoniere* fu il principale anzi l'unico modello della poesia lirica. Buonaccorso da Montemagno pistoiese (m. 1429), l'aretino Rosello Roselli (1399-1451) e Giusto de' Conti da Valmontone (m. 1449) hanno fama di lirici garbati e graziosi, ma in generale riescono freddi, perché non iscrivono secondo che il cuore detta, ma si sforzano di imitare il Petrarca tanto nelle movenze e negli atteggiamenti del sentimento e del pensiero, quanto nelle forme e nei modi dell'arte. Cosí per difetto di ispirazione affettiva e di fantasia, la lirica d'amore si venne riducendo ad un mero esercizio letterario arido e scolorito, e i rimatori volsero con sempre maggior insistenza l'ingegno a riprodurre esagerandole solo certe esteriorità del modello. Il vezzo, che è già nel Petrarca e piú nel minor Parnaso del Trecento, di desumere dalla mitologia e dalla storia antica paragoni ed immagini, divenne un vero flagello, e una gretta erudizione classica, solitamente di seconda e terza mano, invase le rime d'amore. Chi voleva lodare la bellezza della donna amata non poteva a meno di paragonarla a Elena, a Elisa, a Issipile, a Giunone, alle Grazie; chi esaltare la potenza irresistibile di Amore, doveva snocciolare una filastrocca interminabile di illustri personaggi vittime del *faretrato fanciullo*, da Sansone ad Ercole, da Salomone a Giove. I *lamenti* di fanciulle trascurate o tradite dall'amante e le *disperate*, bizzarri componimenti nei quali il poeta sfoga il suo malumore e l'angoscia del suo animo bestemmiando i piú santi affetti e augurando a sé, ai suoi, a tutto l'universo sciagure tremende (cfr. vol. I, pag. 240), riboccavano di cosiffatte erudizioni. Insieme, codesti lirici quattrocentisti abusavano dei giuochi di parole e degli artifici rettorici; cercavano, inventavano le difficoltà per fare sfoggio di destrezza nel superarle e, per esempio, si compiacevano di congegnare sonetti tutti contesti di antitesi o di bisticci fonetici, di infilzare lunghe serie di rimate imprecazioni a mo' di giuramenti tutte costrette in uno schema fisso, di mettere insieme componimenti in cui una stessa parola o una stessa frase ritorna ad una determinata sede nel verso o nella strofe.

La lirica volgare.

A. Tebaldeo e Serafino.

Negli ultimi decenni del secolo alcuni poeti tentarono di rinvigorire quello sbiadito e degenere petrarchismo mediante lambiccature del pensiero, arguzie, esagerazioni e diedero nell'ammanierato, nel falso, nello strano. Il ferrarese Antonio Tebaldi, detto latinamente il Tebaldeo (1463-1537), e Serafino Ciminelli dall'Aquila negli Abruzzi, improvvisatore festeggiato nelle corti di tutta Italia (1466-1500), furono i corifei di quella scuola. Essi sogliono trarre ad un significato materiale le immagini che il Petrarca e gli altri lirici avevano usato ad esprimere fatti spirituali, dedurre dai traslati le più inattese e recondite conseguenze, interpretare nel più bizzarro modo fatti naturali e frivoli accidenti, ricorrere a paragoni bislacchi, onde i loro sonetti e i loro strambotti sono pieni di stranezze e di finzioni ampollose, che giustamente furono dette precorritrici dei deliri del Secento.

La poesia burlesca e familiare.

5. In Toscana, specialmente a Firenze, la naturale arguzia degli abitanti alimentava il fiume torbido e copioso di quella poesia familiare, burlesca e satirica, che sappiamo essere sorta fin dai primordi della nostra letteratura. Aneddoti lievi, scherzi scipiti, lepidezze di tenue significato, punture a fior di pelle, sarcasmi roventi, ingiurie da piazza ne erano gli argomenti; forma il sonetto, per lo più caudato, che scorreva facile nella lingua viva del popolo. Il più rinomato e forse il più fecondo di quei sonettieri fu un barbiere fiorentino, Domenico di Giovanni detto il Burchiello (1404-1449), che ne' suoi versi narrò allegramente le traversie della triste sua vita, satireggiò uomini oscuri e personaggi famosi e fu, non l'inventore, ma il principal cultore di una maniera di poesia che si disse *burchiellesca*, bizzarra accozzaglia di riboboli senza nesso, di ghiribizzi senza senso, di slatinature fuor di proposito. Imitatori ebbe molti; toscani i più; ma fra tutti eccelle, e per vena di spirito comico e novità di trovate supera il maestro, Antonio Cammelli detto dalla sua patria il Pistoia (n. 1436; m. 1502). Egli riprese con buona fortuna i motivi tradizionali della poesia burlesca, nelle descrizioni delle case mal arredate e cadenti, delle cattive cene, dei vestiti sdrusciti, dei cavalli piagati e zoppicanti, traendo colori e ispirazioni dalla sua stessa vita, che condusse misera servendo gli Este e i Gonzaga. In altri sonetti sferzò aspramente giudici corrotti e amministratori malfidi, lodò o criticò i letterati suoi coetanei, berteggiò costumanze ridicole e rappresentò scene gu-

Il Burchiello.

Il Pistoia.

stosissime, ricorrendo spesso alla forma del dialogo diretto. La venuta di Carlo VIII poi e gli altri avvenimenti d'Italia nell'ultimo decennio del secolo gli suggerirono via via gli argomenti di una ricca serie di sonetti, i quali per la vivezza della forma e per il sentimento dell'italianità pongono il Pistoia in un posto assai onorevole fra i mille verseggiatori politici di quel tempo.

Poesia popolaresca.

6. La poesia familiare tramezza fra la poesia dotta, dantesca e petrarchesca, e la poesia del popolo; la quale nel secolo XV seguitava a germogliare viva, rigogliosa, abbondante, come già nell'età precedente (vedi vol. I, pag. 63). I letterati continuarono a farle buon viso e sollevarono a dignità d'arte alcuni generi di essa, mentre d'altro canto ne derivarono ispirazioni nuove e fresche nella poesia di imitazione erudita. I poemetti storici ed i lamenti furono lasciati ai giullari plebei, che li andarono moltiplicando a mano a mano che gli avvenimenti porgevano i soggetti, e la novella in ottave, cara anch'essa, come sappiamo (vol. I, pag. 243), agli uditori dei cantambanchi, fu bensí trattata da qualche rimatore colto, ma non ebbe se non goffi e male appropriati ornamenti rettorici. A luminosa perfezione artistica assursero invece i racconti cavallereschi; una notevole maturità di svolgimento raggiunse la drammatica; e la lirica ebbe dai poeti d'arte fin troppe carezze. Dei primi parleremo distesamente nel capitolo XVI; qui convien dire del teatro e della lirica d'origine popolare.

Il teatro sacro.

Nel secolo XIII fra le ascetiche esaltazioni dei flagellanti erano sorte accanto alle laude sacre di forma lirica, le laude drammatiche (vedi vol. I, pag. 62). Dall'Umbria, dove queste erano recitate dalle confraternite devote con un certo apparato scenico, la pia consuetudine si diffuse nelle regioni contermini e quei drammi embrionali, con cui si solevano via via commemorare le sacre ricorrenze per tutto il ciclo dell'anno ecclesiastico, andarono a grado a grado acquistando maggiore ampiezza, sia perché si desse alla materia un più largo svolgimento o sia perché due o più drammi di soggetto affine fossero riuniti in un solo. Il metro primitivo, che era la ballata maggiore o, più di frequente, la strofetta di sei ottonari rimati *ababcc*, cedette il posto ad altri metri: alla sestina di endecasillabi nell'Abruzzo ed a Roma; all'ottava a Firenze, dove mentre continuava a fiorire anche la lauda lirica, il dramma sacro ebbe uno svolgimento più pieno che in qualunque altra

terra italiana. A Firenze fra i vari nomi (*mistero*, *devozione*, ecc.) che gli si solevano dare, prevalse quello di *sacra rappresentazione*, che ben gli si addiceva, perché gli spettacoli fiorentini erano volti non pure all'edificazione, ma al sollazzo del popolo, e dalle mute figurazioni dei fatti dell'antico e del nuovo Testamento solite a farsi per la festa di S. Giovanni, era loro venuto l'uso dei ricchi apparati scenici.

Autori e argomenti delle sacre rappresentazioni.

Di molte sacre rappresentazioni ci sono ignoti gli autori, come suole accadere dei componimenti popolareschi, in cui gli argomenti e i modi di trattazione creati e sanciti dalla tradizione collettiva tolgono importanza, agli occhi degli scrittori stessi e del pubblico, all'opera individuale. Altre recano in fronte nomi modesti di popolani non discari alle Muse o nomi per altri titoli illustri, come quelli di Feo Belcari, di Pierozzo Castellano de' Castellani, lettore di diritto canonico nello Studio di Pisa, e di Lorenzo il Magnifico. Argomenti sono non solo i fatti della vita del Redentore, ma anche storie dell'antico testamento, eroiche azioni di martiri (*S. Ignazio*, *S. Margherita*, *S. Orsola*, *Grisante e Daria*), leggende popolari (*Barlaam e Giosafat*, *S. Uliva*, *Stella*) e racconti di carattere novellistico, come quel di *Rosana*, che arieggia la storia di Florio e Biancifiore. Le sacre rappresentazioni fiorentine per lo piú cominciano coll'Annunciazione dell'Angelo che espone il tema e invita gli spettatori al silenzio; e finiscono colla licenza che l'angelo stesso dà loro, ringraziandoli della cortese attenzione. Semplice e drammaticamente rudimentale è il metodo con cui la materia viene trattata; il rimatore segue passo passo il testo narrativo che ha dinanzi, senza curarsi di rispettare l'unità di luogo e di tempo, cosí che l'azione passa in men che non si dica da un luogo ad un altro lontanissimo e mentre si recitano poche ottave s'immaginano trascorsi anni interi. A tali rapidi mutamenti di luoghi e di tempi si adattava l'assetto scenico, perché il palco era diviso in tanti scompartimenti raffiguranti i vari luoghi dell'azione, in modo che questi stavano tutti insieme dinanzi agli occhi degli spettatori in ogni momento. Cosí gli attori passavano senza difficoltà dall'uno nell'altro attraversando lo spazzo che era lasciato libero nella parte anteriore del palco. Se la rappresentazione lo richiedeva, sul dinanzi appariva anche la bocca dell'Inferno, mentre nello sfondo una tribuna elevata e opportunamente addobbata raffigurava il Paradiso. Gli spettacoli

avevano luogo negli oratorî delle confraternite o nelle chiese od anche all'aria aperta negli orti urbani e sui poggi di Fiesole; attori erano per lo più i giovanetti ascritti a certe associazioni tra religiose ed accademiche dette *compagnie di dottrina*.

Caratteri delle sacre rappresentazioni

Gli autori delle sacre rappresentazioni, come non si lasciavano dare impaccio dalla legge delle unità, così non si curavano di riprodurre i costumi dei tempi antichi; talché non è raro sentir parlare di armi da fuoco, mentre l'azione è posta nei primi tempi del Cristianesimo od anche prima della venuta di Cristo, e sentir nominare o perfino vedere agire sulla scena personaggi che nel secolo XV erano ancor vivi od erano morti da poco. Tutte un anacronismo sono poi certe scene di costume, che, scritte con intento comico o satirico, raffigurano battibecchi tra gli osti e gli avventori, consulti di medici, trame di ecclesiastici, conciliaboli di malandrini. Similmente nei freschi e nelle tavole dipinte i personaggi della Bibbia e del Vangelo apparivano vestiti secondo le fogge moderne e in mezzo ad essi il pittore poneva spesso i ritratti de' suoi contemporanei.

Questi che noi giudichiamo difetti formali, erano indizi della spontanea vitalità del genere in un tempo in cui la dottrina e la critica non avevano ancora infrenato i liberi voli della fantasia. Ma difetto vero e profondo della sacra rappresentazione è la mancanza di vita drammatica. I personaggi sono fantocci cui regge il filo Dio o il Diavolo, caratteri unilaterali senza vita intima; in generale non vi è traccia di analisi psicologica. Che la fede trionfi sempre della miscredenza; che la volontà e il sentimento dell'uomo devano sommettersi ai comandi dell'Essere supremo; che sia fatale la persecuzione dei buoni, erano principî assoluti che drammaturghi e spettatori ritenevano sufficienti a giustificare il procedere dell'azione. Nessuno pensava a penetrare nel cuore che si convertiva, che si sommetteva, che ordinava fiere persecuzioni e truci delitti ed a spiarvi sentimenti diversi da quelli che più palesemente si manifestavano. Bastava mostrare come quei principî venissero ad attuarsi nei singoli casi. A Firenze però la rappresentazione acquistò pregi di vivezza, di sobrietà, di decenza, che altrove non ebbe, soprattutto il pregio della lingua, fresca, snella, efficace, talvolta fiorita di reminiscenze letterarie. E di là probabilmente se ne diffuse il costume in altre terre italiane.

Drammi profani modellati sulla sacra rappresentazione.

La cerchia degli argomenti, ristretta dapprima ai fatti della vita di Cristo, s'era venuta, come abbiamo accennato, allargando; anzi alcuni scrittori, volendo ammannire piacevoli trattenimenti all'aristocratico consorzio delle corti principesche, si valsero della forma propria del teatro sacro popolaresco nella trattazione di materia del tutto profana. Questo fece, come vedremo, il Poliziano; e dopo di lui parecchi altri si provarono anche a ravviare e a disciplinare quella forma adottando talvolta la divisione in atti, o attenuando l'inverosimiglianza dei bruschi passaggi da tempo a tempo e da luogo a luogo, o introducendo l'uso dei cori e dei prologhi di stampo classico, o mitigando l'orrore delle tragiche catastrofi. Così, per es., Niccolò da Correggio (1450-1508), gentiluomo elegante e cortese vissuto a lungo alla corte estense e abile fabbro di canzoni, di strambotti e di sonetti, sceneggiò la favola ovidiana di Cefalo e Procri nel suo *Cefalo*, che fu rappresentato a Ferrara nel 1487, e Galeotto del Carretto dei marchesi di Savona, cavaliere egli pure molto intendente di versi, d'armi e di cortesie, scrisse (1502) la sua *Sofonisba* riducendo in forma drammatica il racconto liviano.

Decadenza della sacra rappresentazione.

Alla sacra rappresentazione non mancavano pieghevolezza e vitalità; mancò un forte ingegno che sapesse ravvivarla d'un contenuto veramente drammatico, introducendovi lo studio dei caratteri e l'analisi dei sentimenti. E mentre in Inghilterra e in Ispagna il teatro sacro, logicamente e spontaneamente trasformandosi, generò il dramma dello Shakspeare e di Calderon della Barca, da noi la sacra rappresentazione si affacciò appena al tempio dell'arte. Cristallizzatasi in un tipo convenzionale, rapidamente decadde nella prima metà del secolo XVI e soffocata dal prevalere del teatro classico, dileguò nel languore dei presepi e degli oratori in uso nei collegi conventuali. Il popolo le si mantenne fedele e per lungo ordine di generazioni ne serbò viva la consuetudine. Oggi ancora in molte province italiane, nel Trentino, in Piemonte, in Toscana, nelle Puglie, in Calabria, in Sicilia, sopravvanzano variamente atteggiate reliquie non iscarse del dramma sacro, perchè la pietà e la vaghezza di spassi degli abitanti del contado contendono all'incalzare delle nuove idee « quei rottami d'antichità ».

La lirica popolaresca.

7. Della lirica popolare d'amore due erano le forme più comuni: la *canzonetta*, che si svolge ora a foggia di bal-

lata ed ora per brevi strofette uguali e indipendenti, e lo *strambotto* (ABABABAB), che nato probabilmente, come la canzonetta, in Sicilia, divenne in Toscana *rispetto* (ABABCC ed anche + DD). In quella il poeta pone spesso il discorso sulle labbra di una persona immaginaria e talvolta di due o più in un dialogo vivo ed arguto; in questo manifesta o finge di manifestare sentimenti suoi propri. Fra i rimatori colti che nella prima metà del Quattrocento, seguendo una tradizione ormai secolare (vol. I p. 74,81) vollero affinare e raggentilire la lirica del popolo, va specialmente famoso il veneziano Lionardo Giustinian (1388-1446), dotto cultore degli studi classici e insigne uomo di stato. Le sue canzonette esprimono il dolore delle subite separazioni, dei desideri insoddisfatti, della gelosia; esaltano le bellezze della donna amata; pregano per vincerne la crudeltà; oppure rappresentano coll'efficacia del dialogo diretto scene della corrotta vita reale che si agitava intorno al poeta e trattano con novità di atteggiamenti il vecchio tema dei contrasti fra la madre e la figlia, fra due amanti e via dicendo. Sulle ali del canto o per via di trascrizioni esse si diffusero largamente per l'Italia, onde furono ripetute, rimaneggiate, imitate; e col nome di *Giustiniane* o *Veneziane* si designarono tutte le canzonette dello stesso genere alle quali si potesse adattare la nuova maniera di canto che Lionardo aveva trovato per le sue. I ventisette strambotti che possono essergli sicuramente attribuiti, hanno forma di ottava perfetta e, collegati in una specie di poemetto lirico, accennano o svolgono tutti i principali *motivi* del canto popolare italiano, col quale hanno comuni la freschezza e la vivacità, le immagini ingenue e la spontanea e succinta efficacia rappresentativa del sentimento.

L. Giustinian.

Ma nella seconda metà del secolo XV lo strambotto, venuto alle mani di rimatori artificiosi, andò perdendo via via il suo carattere originario, si atteggiò ad epigramma ed accolse le leziosaggini, i ghiribizzi, le ricercatezze, di cui vedemmo essere stato maestro, anche nello strambotto appunto, Serafino Aquilano (II, 22). Verso la fine del secolo quello era il genere lirico più accetto alle corti e alle classi sociali più raffinate e soleva essere musicato e cantato. Ma piacevano anche le ballate di versi ottonari o settenari condotte sur un semplice schema metrico (questo di solito: *xyyx*, *abab bxxy*, o uno poco diverso), ballate che si dicevano

Lo strambotto verso la fine del secolo.

pure *barzellette* o, con un appellativo già usato per tutt'altro metro (cf. vol. I, p. 242), *frottole*. Nel Mezzogiorno si soleva accodar loro uno strambotto, che ne riassumesse il pensiero e riprendesse le due rime (o almeno una) del ritornello. Alle barzellette l'agile facilità del metro serbò sempre una cotal disinvoltura di tono e di movenze e non di rado la vivezza della poesia popolare, donde traevano origine. Oltre a Serafino dell'Aquila, ne composero il Tebaldeo (II, 22), Galeotto del Carretto, (II, 26), il napoletano Francesco Galeota (m. 1497) e tutta una schiera di altri verseggiatori, bazzicanti nelle corti ma inclini a far buon viso alla musa del popolo.

Alle canzonette e agli strambotti del Giustinian la scoria dialettale veneta dà una certa impronta di rozzezza, che può forse spiacere ad un gusto delicato. Tutta l'elegante scorrevolezza dell'idioma toscano hanno invece le liriche di genere popolaresco composte da Lorenzo il Magnifico e da Angelo Poliziano, due poeti che anche per altri rispetti a gran pezza si elevano su quasi tutti i loro coetanei e di cui convien qui tenere particolare discorso.

Lorenzo il Magnifico.

8. Dotato di una vigoria e di una versatilità d'ingegno veramente mirabili, Lorenzo de' Medici (1449-92) alternava alle ardue cure della politica gli studi e mentre attendeva a consolidare con astuti maneggi e sapienti trattative il primato di sua famiglia nella repubblica e l'autorità sua e di Firenze nel consorzio degli stati italiani, favoriva colle sue magnificenze il fiorire delle lettere e delle arti e coltivava con grande amore la poesia. Bella testimonianza de' suoi studi sulle più antiche rime italiane, è la raccolta che giovinetto ne compilò e mandò a Federico d'Aragona nel 1466, premessavi una lettera a difesa dell'idioma volgare, la quale può dirsi la prima esposizione critica della più antica nostra letteratura poetica. In onore di Lucrezia Donati compose, pure in età giovanile, un canzoniere amoroso, dove l'imitazione petrarchesca predominante è bellamente temperata di forme e modi derivati dai poeti del *dolce stile*, e vi aggiunse poi un commento dichiarativo delle occasioni delle poesie e de' suoi criteri d'arte, in gran parte ispirato dalla *Vita Nuova* di Dante. Delle dottrine platoniche, alle quali Lorenzo era stato educato dal Ficino e che egli espose poeticamente in un poemetto in terzine (*L' Altercatione*), sono tracce evidenti anche nel *Canzoniere*; ma viene di là addirit-

tura l'ispirazione della favola fondamentale nelle due *Selve*, dove è svolto allegoricamente il concetto platonico dell'Amore che a grado a grado si eleva sino a divenire contemplazione della bellezza eterna e vera. Dalla varietà degli episodi e dal continuo vagar del pensiero d'una immagine ad un'altra, codeste composizioni prendono il nome; argomento una storia d'amore, sotto alla quale quel concetto si cela. Il poeta pare abbandonarsi voluttuosamente all'onda delle sue facili ottave, nelle quali fioriscono e si incalzano descrizioni smaglianti di scene e di figure, della primavera, dell'età dell'oro, della Gelosia e va dicendo. Qui, meglio assai che nel Canzoniere, frutto di imitazione letteraria, si riflette il temperamento poetico dello scrittore, il suo amore per la natura quieta e serena, il suo idealismo paganeggiante, la sua predilezione per le forme e i colori dell'arte classica. Ond'è che alle *Selve* si collegano per il comune carattere idilliaco il *Corinto*, poemetto in terzine, dove Lorenzo parafrasò i lamenti e le preghiere del Ciclope teocriteo e ovidiano, sostituendogli il pastore Corinto innamorato di Galatea, e l'*Ambra*, in ottave, dove narrò brevemente la trasformazione della ninfa Ambra, personificazione della villa medicea di Poggio a Caiano, in sasso, imitando le consimili favole ovidiane e non senza trarre ispirazione dal boccaccesco *Ninfale Fiesolano*.

Un diverso aspetto del carattere e dell'ingegno del Magnifico ci rivelano il *Simposio* e la *Caccia col falcone*. Il primo di questi poemetti, scritto in terzine e ricco di reminiscenze dantesche, è una parodia dei *Trionfi* (altre simili se ne erano fatte da altri rimatori fiorentini nel secolo XV) e ci fa sfilare dinanzi lunga schiera di popolani, di borghesi, di preti, che se ne vanno a cioncare in una osteria presso a Firenze, cosí che il poema si intitola anche i *Beoni*. Nel secondo, in ottave, il Medici ritrae con efficace rapidità le scene svariate di una partita di caccia, riferendo in forma diretta i dialoghi, le grida, i diverbi, i racconti dei cacciatori. Non piú dunque un mondo ideale e fantastico, ma la schietta realtà della vita ci è rappresentata dall'uno e dall'altro; la vita del borghese fiorentino socievole, gioviale, alla buona, pronto al motteggio, al frizzo, al sarcasmo.

In altri componimenti Lorenzo volle imitare la lirica del popolo e seppe farlo con grazia, senza toglierle la na-

tiva freschezza. Questo nelle canzoni a ballo, leggiadre poesiole, nelle quali esulta tutta l'allegra spensieratezza della Firenze medicea; questo nelle laudi sacre e nella rappresentazione di *S. Giovanni e Paolo*, dove traspaiono sí in qualche luogo la perizia del rimatore provetto e forse la sapienza politica del dominatore di Firenze, ma pure sono fedelmente riprodotte le forme, i modi e i difetti delle altre composizioni dello stesso genere; questo infine nella *Nencia da Barberino*, poemetto lirico, in cui l'ottava perfetta assume i modi stilistici, le immagini e l'intonazione del rispetto campagnuolo. Qui il contadino Vallèra fa proteste d'amore, profferisce doni e servizi e muove dolci rimproveri alla sua Nencia: ma talvolta, per la naturale inclinazione dell'autore alla facezia, par che si cada nella parodia, perché le tinte sono troppo caricate, le immagini divengono grossolane e volgari e vi ha piú malizia di doppi sensi che l'autentica poesia popolare non usi.

Al popolo Lorenzo preparò anche argomento di spasso modificando e rinnovando certe vecchie costumanze carnevalesche. Egli fece che per le vie andassero processioni raffiguranti il trionfo di divinità pagane, di antichi eroi e di personaggi simbolici, e le mascherate delle professioni, delle età, delle condizioni sociali. Le une e le altre incedevano cantando acconce canzoni a ballo, delle quali il Magnifico diede primo l'esempio coi suoi *Trionfi* e i suoi *Canti carnascialeschi*, componimenti pieni di gaiezza e spesso di equivoci indecenti.

Angelo Poliziano.

9. Angelo Ambrogini ebbe il nomignolo di « Poliziano » da Montepulciano, *Mons Politianus*, dove nacque nel 1454, figlio di Benedetto, uomo di leggi e cittadino ragguardevole in patria. Venuto ben presto a Firenze, seguí nello Studio le lezioni del Ficino e dell'Argiropulo e si segnalò ben presto fra i suoi coetanei per la precocità dell'ingegno e la facile eleganza de' suoi epigrammi greci e latini. Fra il 1469 e il 70 pose mano alla versione dell'*Iliade* in esametri latini, versione che non condusse mai a compimento, ma che gli aperse, circa il 1470, le porte di casa Medici, togliendolo cosí dalle misere condizioni in cui la sua fiorente e promettente giovinezza si consumava. Lorenzo prese a stimarlo e ad amarlo; lo volle suo cancelliere e istitutore del figliuolo Pietro e gli fu sempre cortese di aiuto e di valida protezione. All'amicizia dell'illuminato mecenate il Poliziano andò debitore della quiete e

degli agi, che gli permisero di seguire liberamente il suo genio. Nel 1480 egli conseguí la cattedra di eloquenza latina e greca nello Studio, e la tenne fino all'anno di sua morte, che fu il 1494.

Il Poliziano filologo.

Monumento insigne di dottrina e di buon metodo filologico sono i *Miscellanea*, cioè una centuria di osservazioni o dissertazioncelle spicciolate, nelle quali il Poliziano raccolse il fiore delle sue lezioni accademiche. Vi corregge errori incorsi nelle edizioni dei classici, vi tratta questioni di ortografia e di grammatica latina, vi dichiara costumanze, istituzioni, favole del mondo antico, ricorrendo spesso ai manoscritti, alle iscrizioni, alle monete e procedendo sempre con raro acume e con scientifica perspicuità.

Né egli seppe solo analizzare e interpretare le eleganze dei classici, ma anche farle rivivere nei suoi versi e nelle sue prose latine. Concisi e spiritosi sono i suoi epigrammi (ne ha anche di greci); le odi e le elegie, modellate con libera genialità su quelle di Orazio, di Catullo, di Tibullo, di Ovidio, sono tra i frutti piú squisiti del rinato classicismo. Un ricordo particolare merita l'elegia per la morte dell'Albiera degli Albizzi, bellissima per dolce serenità di concetti e di immagini, per calore d'affetto, per irreprensibile fattura di verso. In esametri sono scritte quattro delle prolusioni che messer Angelo tenne nello Studio fiorentino fra il 1482 e l'86. Le chiamò *Sylvae* a imitazione di Stazio, quasi componimenti improvvisati senza un disegno in un momento di ispirazione poetica, e vi narrò favole acconciamente scelte ed immaginate, vi inserí descrizioni piene di vita e di colore, vi tratteggiò a volta a volta la figura del poeta che egli si apprestava a leggere, vi disegnò a grandi linee la storia della poesia, soprattutto inteso a creare negli uditori disposizioni d'animo che li mettessero in grado di meglio intendere e gustare le opere che avrebbe poi commentato.

Della sua prosa latina i principali saggi sono le altre prolusioni e le *Epistolae* da lui stesso raccolte in dodici libri insieme con molte dei suoi corrispondenti. Egli è avverso alla massima di coloro che volevano Cicerone unico modello stilistico, e toglie da qualunque scrittore ciò che gli conviene e gli piace; cosí che il suo stile ha una spiccata impronta personale, una mirabile pieghevolezza e nonostante una certa artificiosità e affettazione, schietto sapore classico.

L'Orfeo. Dalle opere di filologia e di poesia latina il Poliziano si aspettava la gloria; ma quantunque il suo presagio non fallisse del tutto, pure è certo che piú largamente vola oggi la fama di lui in grazia delle opere volgari, che compose piuttosto per isvago o per soddisfare le richieste altrui, che per istudio d'arte e per sua propria inclinazione. Aveva appena diciassett'anni (1471) quando, per compiacere al cardinale Francesco Gonzaga che lo aveva probabilmente condotto con sé a Mantova, scrisse in due giorni la *Fabula d'Orfeo*, che fu rappresentata durante le feste apprestate allora dal marchese Federico Gonzaga a Galeazzo Maria Sforza. I classici prediletti gli suggerirono l'argomento: Euridice che muore punta da un serpe mentre fugge l'amante Aristeo; Orfeo che scende all'Averno per liberarnela e, avutala in grazia da Plutone, la perde nuovamente per non aver osservato l'imposta legge: le Baccanti che fanno strazio di lui dispregiatore dell'amor delle donne. La forma egli prese dalle sacre rappresentazioni, delle quali l'*Orfeo* ha tutte le esteriori parvenze: l'annunciazione, fatta non dal solito angelo ma da Mercurio, l'assetto scenico e in gran parte il metro, l'ottava. Anche alla *favola* del Poliziano manca un vero svolgimento drammatico; essa procede piuttosto per via di scene liriche collegate fra loro da alcune brevi scene a dialogo, dove l'azione è piú spesso narrata che rappresentata. Il tono generale è idillico, ma come nelle rappresentazioni sacre, qualche tratto è scherzoso. L'ottava scorre facile, elegante, armoniosa, e cede talvolta il posto alla ballata, alla canzone, alla terza rima, perfino ad una saffica latina in lode del cardinale; pieni di movimento e di calore sono alcuni dei luoghi lirici; tutta la favola è un piacevole gioco dell'immaginazione che è trasportata d'una in altra scena, d'uno in altro sentimento dolcemente, senza bruschi passaggi. In servigio della corte ferrarese un altro poeta, forse il Tebaldeo, rimaneggiò la rappresentazione polizianesca dividendola in cinque atti e dandole un assetto esterno piú vicino a quello delle tragedie classiche.

Le ballate e i rispetti. Imitazioni squisite della ballata popolaresca toscana sono le canzoni a ballo del Poliziano, nelle quali egli trapiantò senza gualcirle le fresche eleganze di quella e ne riprodusse felicemente i toni e gli argomenti vari. Ivi seppe or velare, pur acuendola, la malizia dello scherzo osceno,

ora delicatamente fiorire di reminiscenze letterarie l'accorato lamento amoroso, ed ora esprimere l'esultanza della gioia. Meno bene riuscì nei *Rispetti*, che, come quelli degli altri poeti d'arte, hanno forma d'ottava. Il Poliziano aveva troppo buon gusto per cadere nei grossolani artifici stilistici degli strambottisti suoi coetanei (vedi pag. 27); ma la fredda levigatezza della forma toglie ai suoi rispetti la spontaneità della poesia del popolo, mentre le movenze e i ricordi letterari vi lasciano trasparire la mano dell'erudito. Egli ne compose un bel gruzzolo; alcuni stanno ciascuno da sé (*spicciolati*) ed altri s'incatenano in serie, sì da formare quasi delle epistole amorose (*continuati*).

Le *Stanze*.

10. Per celebrare Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo, che nel gennaio del 1475 riportò il primo onore in una giostra, il Poliziano pose mano ad un poema in ottave, di cui non scrisse se non il primo libro e parte del secondo. Nel 1478 Giuliano cadde vittima della congiura dei Pazzi e il suo poeta lasciò interrotta l'opera incominciata, così che non arrivò neppure alla descrizione della giostra, ma narrò solo gli antecedenti e l'occasione di questa in una favola mitologica di sua invenzione. Cupido, sdegnato perché il bel Julio, Giuliano, tutto dedito agli esercizi della caccia, disprezzava l'Amore, riesce con un inganno a farlo invaghire di Simonetta Cattaneo, bellissima giovine. Indi, lieto del trionfo, s'affretta al regno di Venere, delizioso soggiorno che il poeta descrive ampiamente. La dea, avendo appreso dal figlio l'innamoramento di Julio, manda un sogno a ridestare nel giovane l'ardore guerriero e a suggerirgli di prender l'armi per guadagnarsi la grazia della Simonetta, facendo prova del suo valore. Julio si leva impaziente e volge una preghiera a Pallade, alla Gloria, ad Amore, con che il poema resta interrotto. Molte descrizioni di giostre, di tornei, di schermaglie erano già state composte, quando il Poliziano prese a scrivere il suo poema. Erano monotone enumerazioni di cavalieri, di imprese e di colpi, vere cronache rimate degli spettacoli. Il grande artista avrebbe probabilmente saputo cansare la monotonia e l'aridità anche se avesse seguitata e compiuta la sua opera; in ogni modo è certo che egli le diede fin da principio tutt'altro aspetto da quello delle composizioni consimili. Prendendo a modello i carmi encomiastici della decadenza romana, in ispecie i poemetti di Claudiano, egli idealizzò la realtà, e tramutò la storia dell'innamoramento del giovinetto Medici

in un soavissimo idillio pagano, intramezzato da episodi e ritratto con grazia squisita di colori. Da Claudiano egli attinse anche lo schema e molti particolari della descrizione del regno di Venere, e pensieri e frasi ne dedusse in tutto il poema. Sotto alla penna dell'Ambrogini fioriscono poi di continuo le reminiscenze di Virgilio, di Ovidio, di Stazio, di Teocrito e di poeti moderni, come di Dante, del Petrarca, di Guido Guinizelli, talché fu detto avere il Poliziano coll'antico e col moderno composto un mirabile mosaico. Ma quelle immagini, quelle frasi, quelle idee, spigolate con lungo lavorio in iscritture molteplici, egli seppe cucire e armonizzare in modo che senza perdere il loro natio sapore formassero un complesso omogeneo e paressero uscite di getto dalla stessa sua mente. Cosí il lettore che non si proponga un'analisi minuta, ammira rinnovate piuttosto che imitate nelle *Stanze per la giostra* l'eleganza e la leggiadria dei classici, e affascinato dallo splendore delle descrizioni e dalla pittrice melodia del verso, non avverte certe sproporzioni nel disegno generale né la sconvenienza artistica dei lunghi episodi. Il Poliziano non era fatto per rappresentare le lotte delle passioni e perciò i suoi personaggi mancano di vita intima e il suo poema ha carattere essenzialmente descrittivo. Egli sente e gusta soltanto la poesia della bellezza esteriore umana e della Natura, adora la bellezza con caldo entusiasmo e si abbandona volentieri al piacere di descriverla. Questo culto del bello era ormai il sentimento piú serio e piú vivo dell'anima italiana, la principale se non l'unica fonte di ispirazione per l'arte.

Le *Stanze per la Giostra* sono il primo monumento della nuova poesia italiana creata dalla Rinascenza, della qual poesia già appaiono in esse fermati i principî d'arte e lo stile.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VI. G. Invernizzi, op. cit., cap. IV. A. Gaspary, op. cit. vol. II, P. I, capp. XVIII e XIX. V. Rossi op. cit., capp. II, V. VII. — **3**. E. Bottari, *Matteo Palmieri*, negli *Atti dell'Accad. lucchese*, XXIV, 1886. A. Messeri, *M. Palmieri cittadino di Firenze del sec. XV*, nell'*Archiv. stor. ital.* S. V, vol. XIII, 1894. Il poema di Giovanni da Prato, in C. del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, vol. III, Roma 1891. Per notizie sull'autore, A. Wesselofsky, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna 1867, vol. 1, P. II, p. 67 sgg. — **4**. F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi*

di Lorenzo il Magnifico, Pisa 1891. A. D' Ancona *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV*, negli *Studi sulla letterat. ital. dei primi secoli*, Ancona, 1884 (o Milano 1891). — **5.** C. Mazzi, *Il Burchiello*, nel *Propugnatore*, IX, 2.ª 1876; X, 1.ª 1877. *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra 1757. *Rime edite ed inedite di A. Cammelli detto il Pistoia* per cura di A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno 1884. *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo trivulziano*, a cura di R. Renier, Torino 1888. — **6.** A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2.ª ediz., Torino 1891, 2 voll. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*, pubbl. e illustrate da A. D'Ancona, Firenze 1872, 3 voll. F. Torraca, *Il teatro ital. dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze 1885. — **7.** A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1878 *Biblioteca di letteratura popolare italiana*, pubbl. da S. Ferrari, vol. I. Firenze 1882; vol. II (solo il primo fascicolo), 1883. *Poesie edite ed ined. di L. Giustiniani*, pubbl. da B. Wiese, Bologna 1883 (*Scelta di curiosità lett.*, 193). A. D'Ancona, *Strambotti di L. Giustiniani*, nel *Giorn. di filologia romanza*, II, 1879. A. D'Ancona, *Del secentismo*, ecc. citato. — **8.** A. Reumont, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, in tedesco, Lipsia 1874, 2 voll. *Poesie di Lorenzo de' Medici*, a cura di G. Carducci, Firenze 1859. — **9-10.** *A. Politiani Opera*, Basilea 1553 (le opere latine) *Prose volgari inedite, poesie latine edite e inedite di A. Ambrogini Poliziano* raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867. *Le Stanze l'Orfeo e le rime di messer A. Ambrogini Poliziano*, pubbl. con ampia introduzione ed illustrazioni da G. Carducci, Firenze 1863. *Opere volgari di A. Ambrogini Poliziano*, a cura di T. Casini, Firenze 1885. I. Del Lungo, *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*, Firenze 1897.

CAPITOLO III

La prosa volgare del Quattrocento.

1. I tre principali avviamenti della prosa volgare: *a*) La prosa popolaresca: lettere, ricordanze, prediche, leggende. — 2. *b*) La prosa in vario grado latineggiante. L. Bruni, M. Palmieri, Gio. Cavalcanti, Giov. Dominici, Vespasiano da Bisticci. — 3. I novellieri: Gio. Gherardi, Masuccio Salernitano. — 4. La letteratura napoletana nel secolo XV. — 5. Jacopo Sannazzaro e 6. l'*Arcadia*. — 7, *c*) La prosa individuale: L. B. Alberti. — 8. Leonardo da Vinci.

I tre principali avviamenti della prosa.

1. Come nella poesia, così nella prosa del Quattrocento si mescolano insieme elementi diversi volgari e classicheggianti, che appaiono per lo più disgregati o in contrasto e solo nelle opere di alcuni scrittori più illustri o verso la fine del secolo vengono consertandosi nell'unità di uno stile veramente pregevole. Tre principali avviamenti si notano nella prosa di quell'età, dall'uno all'altro dei quali si passa, com'è ben naturale, per gradi intermedi e attraverso lievissime e infinite varietà e sfumature. Alla prosa che fedelmente rispecchia lo schietto idioma del popolo fiorentino e toscano, si contrappone da una parte la prosa che, seguitando la tradizione boccaccesca, ormeggia gli andamenti del periodare latino, e dall'altra la prosa che, pur risentendo l'efficacia della tradizione letteraria latineggiante, si eleva a dignitosa maturità specialmente per l'intima vigoria e per l'eleganza del pensiero che esprime.

La prosa popolaresca.

Di lettere familiari e di cronache e ricordanze domestiche ha gran copia il Quattrocento fiorentino. Sono documenti preziosi le une e le altre per la storia dei sentimenti, delle idee e dei costumi di quel tempo, perché ci permettono di cogliere lo scrittore nell'intimità della vita familiare, quando è più alieno dal pensiero della pubblicità e più disposto a parlare sinceramente.

Lettere familiari.

Nelle lettere che l'Alessandra Macinghi negli Strozzi scrisse tra il 1447

e il 1470 ai figliuoli esuli, ci rivive, per esempio, dinanzi la figura della madre amorosa, educatrice della prole nel santo timor di Dio, operosa e procacciante massaia, ligia alle buone costumanze antiche di casalinga semplicità. Giovanni di Paolo Morelli (1371-1444) raccolse nella sua cronaca le notizie di sua famiglia fino al 1411 ad ammaestramento dei figliuoli, intrecciando, secondoché era costume di cosiffatte scritture, alle ricordanze domestiche la memoria dei fatti cittadineschi e precetti morali ed economici, talché ci lasciò un quadro vivo di quel che era in sui primordi del secolo la vita di una famiglia agiata ed autorevole, nelle costumanze, nelle massime direttive e nella partecipazione ai pubblici eventi.

Ricordanze.

Scritte senza nessuna intenzione d'arte, codeste lettere e ricordanze hanno la semplicità, la naturalezza e talvolta anche la scorrettezza sintattica del linguaggio parlato; procedono per proposizioni brevi e leggere, che mediante facili nessi di subordinazione si collegano in periodetti coordinati fra loro; sono ricche di bei modi vivi ed efficaci; rappresentano insomma con maggiore o minore schiettezza, secondo la coltura e il temperamento dello scrittore, le forme piú semplici della prosa quattrocentistica. Dalle quali non si allontanano le prediche di San Bernardino da Siena o se ne scostano solo in quelle parti dove lo scolasticismo del ragionamento induce complessità pur nell'assetto sintattico del discorso. Ma piú di spesso l'austero frate, che, nato a Massa Marittima dalla nobile famiglia degli Albizzeschi nel 1380, passò la vita in opere di pietà ed esercitando con zelo indefesso il suo apostolato di pace e di religione in Toscana, nell' Umbria, a Roma, negli Abruzzi, in Lombardia e nella Venezia sino alla sua morte che fu nel 1444, parla limpido e piano, nel suo bel volgare senese, riprendendo con vigore di eloquenza i vizi de' suoi contemporanei, disegnando figure e quadretti pieni di vita, innestando nei sermoni immagini e paragoni tratti dalla realtà e novelluzze ed apologhi che narra colla piú graziosa semplicità e con sapida arguzia. Piú solenne per l' uso continuo delle bibliche allegorie, piú terribile nella descrizione dei flagelli minaccianti la Chiesa ed il mondo, piú gagliarda per la solidità dei ragionamenti propugnanti riforme morali e politiche, è l'eloquenza del Savonarola, che suscitò cosí profonda commozione nel popolo fiorentino verso la fine del secolo. Tuttavia si attiene anch'essa alle forme piane e spezzate del linguaggio popolaresco.

Prediche di S. Bernardino

e del Savonarola.

Leggende.

Le pie leggende e le vite dei Santi, sottratte dal loro argomento alle tendenze classicheggianti dei letterati, continuarono ad esser narrate in una prosa schietta, calma, perspicua, come già nel Trecento. Il fiorentino Feo di Jacopo Belcari (1410-84), autore di rappresentazioni sacre, di laude, di sonetti, tradusse o ridusse in italiano alcuni testi latini di leggende e di vite; tra le quali sue opere va specialmente famosa la *Vita del beato Giovanni Colombini*, fondatore nel secolo XIV dell'ordine dei Gesuati. Qui il meraviglioso ha naturalmente la sua parte, ma lo spirito critico dei nuovi tempi si fa manifesto nello studio che il Belcari pone in compiere e determinare le notizie attinte dalla sua fonte principale (una vita latina del beato). E la materia, trascelta e ordinata con retti criteri, si adagia in una prosa limpidissima, viva ed insieme dignitosa ed organica per la maturità dei costrutti e l'aggiustatezza dei legamenti.

Feo Belcari.

La prosa latineggiante.

2. Per ripulire e nobilitare la lingua del volgo molti scrittori, anzi i più, ricorrevano al latino, dal quale trapiantavano nella loro prosa parole (italianeggiate nelle desinenze), usi di parole, costrutti, atteggiamenti sintattici. Taluni lo facevano con molta discrezione e con rispetto all'indole dell'idioma volgare ed erano solitamente i dotti; altri invece con eccessiva insistenza senza garbo e senza discernimento, ed erano solitamente i men colti, che volevano far mostra di tutta la loro scarsa dottrina e, intesi a nobilitare la lingua, finivano collo snaturarla.

L. Bruni.

La prosa volgare di Leonardo Bruni, l'umanista che già abbiamo ricordato (pag. 10), nelle orazioni e nelle vite di Dante e del Petrarca non ha certo la vivacità, l'efficacia e la ricchezza lessicale delle cronache e delle lettere familiari; è più corretta, più compassata, più uniforme; si risente in certe trasposizioni e in qualche forma dell'efficacia del latino; ma pur sempre serba schietto sapore di italianità. Il che si può dire anche della prosa dottrinale del fiorentino Matteo Palmieri e di molt'altre scritture toscane di quel secolo. Dotto uomo ed esperto nel trattare anche le eleganze del latino, il Palmieri che già ricordammo come autore di un poema di imitazione dantesca (p. 20), scrisse in italiano un trattato a foggia di dialogo, *Della vita civile*, nel quale comincia col dare le norme di una saggia educazione e poi discorre con ampiezza delle virtù onde il cittadino deve adornare la sua

M. Palmieri.

vita pubblica e privata. Egli attinse largamente agli scrittori antichi, in ispecie a Quintiliano ed a Cicerone; ma usando il volgare nella trattazione di materie gravi e consacrate dall'autorità dei classici, combatté con piena coscienza una battaglia in favore della lingua materna.

G. Cavalcanti.

Goffa invece e sgarbata è, per citare un esempio anche della specie piú scadente, la prosa del fiorentino Giovanni Cavalcanti, che scrisse una storia dei mutamenti interni della sua patria dal 1423 al 1440. Egli si studiò di sollevarsi al disopra dei cronisti dando al suo racconto un fare largo e solenne, ma appunto per questo cadde nel gonfio e nel rettorico. La sua lingua è sempre ricercata e latineggiante; il periodare involuto e faticoso, tanto che spesso la grammatica ne va malconcia. Gli è che il Cavalcanti era uomo di scarsa coltura e di dottrina schiettamente popolaresca, onde riuscí assai male nell' intento che s'era proposto.

G. Dominici.

Con assai miglior senno procedettero Giovanni Dominici, frate domenicano fervido di spirito religioso (1356-1419), e quel Vespasiano da Bisticci (1421-98) che già abbiamo ricordato come operoso e intelligente libraio (pag. 8); ché se ai trattati ascetico-morali del primo deriva dal latino scolastico una certa enfasi e abbondanza di stile e se al secondo sono a grado le trasposizioni e certi periodi complessi e avviluppati, l'uno e l'altro non guastano con forme e parole latineggianti la schiettezza della parlata fiorentina e sanno essere solitamente franchi e disinvolti.

Vespasiano da Bisticci.

Di Vespasiano poi è grande l'importanza per la storia civile e letteraria del Quattrocento, perché vissuto a Firenze nella consuetudine degli eruditi, egli volle far memoria di tutti gli uomini dotti che aveva conosciuto e di ciò che aveva visto co' suoi occhi od appreso da testimoni fidati. Le sue *Vite d'uomini illustri del secolo XV* ci fanno sfilare dinanzi una bella schiera di papi, di prelati, di principi, di letterati, d'uomini di stato, italiani e stranieri, e di ciascuno efficacemente ritraggono la figura morale e spesso riferiscono aneddoti curiosi e pittoreschi.

Novelle.

3. La prosa delle narrazioni fantastiche era stata educata già dal Boccaccio a rivestirsi di classiche fogge. Nel secolo XV alcune novelle spicciolate, come ad es. quella famosa del Grasso legnaiuolo, furono scritte alla buona, in istile semplice e schietto; ma la tradizione instaurata dal grande novellatore certaldese si continuò in certi romanzi

che tengono non tanto del *Decameron* quanto del *Filocolo* e della *Fiammetta*, e nelle novelle adunate in raccolte.

G. da Prato.

Giovanni Gherardi da Prato, che già ricordammo come autore di un poema d'imitazione dantesca (pag. 20), descrisse con prolissa goffaggine e in istile pretensiosamente classicheggiante, certo suo fantastico viaggio nel regno di Venere, e poi alcune piacevoli radunanze, cui egli stesso era intervenuto, a Campaldino presso al conte di Poppi e a Firenze nella villa di Niccolò degli Alberti, riferendo le discussioni erudite che vi si tenevano e le svariate novelle onde si soleva intramezzarle. Questo romanzo, che Giovanni compose in età avanzata nei primi decenni del secolo e lasciò forse incompiuto, si intitola dal nome della villa *Il Paradiso degli Alberti* ed ha singolare importanza per la storia della cultura fiorentina nei primordi del Rinascimento. In parte autobiografico, è anche un altro romanzo *Il Peregrino*, composto verso la fine del Quattrocento da Jacopo Caviceo da Parma, bizzarro tipo di prete scapestrato e coraggioso. Qui un fitto velo di fantastiche invenzioni nasconde o travisa la realtà, e l'imitazione boccaccesca non si manifesta soltanto nella forma stilistica, ma nell'ossatura stessa del libro.

Il Caviceo.

Masuccio Salernitano.

Fra le raccolte composte nel secolo XV occupa il posto più ragguardevole il *Novellino* di Tommaso Guardati da Salerno, messo a stampa a Napoli nel 1476 con una dedica a Ippolita Sforza, moglie di Alfonso duca di Calabria. Masuccio Salernitano raggruppò le sue novelle a dieci a dieci in cinque *parti* secondo l'affinità degli argomenti e rappiccò ciascuna di esse alla successiva mediante una chiusa, che giova anche a mettere in evidenza l'ammaestramento morale. In alcune rimaneggiò storie derivate dal gran patrimonio della tradizione popolaresca, volgendone il significato morale a' suoi fini e cambiandone talora le circostanze e la scena; in altre narrò, intrecciandovi invenzioni fantastiche, fatti realmente avvenuti. Masuccio vuol dilettare e ammaestrare col racconto di piacevoli accidenti, di aneddoti straordinari. di esempi meravigliosi di magnificenza e di virtù, ma non di rado ha anche un intento satirico, come in tutte le novelle della prima parte, che svelano « le detestande opere di certi religiosi ». Egli non possiede certo l'arte squisita del Boccaccio e le sue figure mancano di un'impronta morale ben definita; pure nella rappresentazione di alcune scene egli raggiunge una

notevole efficacia ed in generale è narratore chiaro, ordinato, rapido.

La letteratura napoletana nel secolo XV.

4. Lo stile del Guardati tiene dello stile boccaccesco specialmente nelle dedicatorie e nei discorsi inseriti in alcune novelle, dove è ridondante e ricco di ornamenti rettorici; la lingua abbonda di latinismi e racchiude in buon numero parole e forme e costrutti del dialetto napoletano. Questa intrusione di elementi linguistici locali è un fatto che si riscontra in tutte le scritture non fiorentine del secolo XV: cronache, leggende, poesie, ecc. L'idea di una lingua letteraria diversa dal dialetto parlato balenava con più o meno di chiarezza, allora come sempre, alla mente di chiunque prendesse in mano la penna, e l'autorità dei grandi trecentisti aveva ormai assicurato, come abbiamo veduto, al fiorentino la dignità di lingua letteraria. Ma la mancanza di regole, di grammatiche, di dizionari rendeva assai diffiicile ai non toscani l'uso della lingua dei trecentisti, ed anche quando per deliberato proposito volevano attenervisi, cadevano negli idiotismi del loro dialetto, tanto più facilmente quanto meno profonda era la loro cultura e quanto minore la loro familiarità colle scritture che intendevano imitare. A Napoli sotto la dominazione degli Aragonesi fiorí una letteratura in volgare che, al pari della contemporanea letteratura di Toscana, in parte si attiene alla tradizione nazionale trecentistica e in parte attinge forme e modi dalla poesia popolaresca, accogliendo anche elementi di derivazione classica. Pietro Jacopo de Jennaro imitava in un lungo e arido poema la *Divina Commedia* e nelle liriche ormeggiava il Petrarca, del quale anche Francesco Galeota ripeteva immagini e pensieri, trasferendoli spesso nella forma popolaresca dello strambotto. Rimava Benedetto Gareth detto il Cariteo (1450-1514), nato a Barcellona e vissuto lungamente presso la corte aragonese di Napoli, autore di un canzoniere amoroso intitolato l'*Endimione*, dove egli consertando l'imitazione del Petrarca coll'imitazione dei classici latini riesce talvolta ad esprimere con elegante efficacia i suoi sentimenti, ma più spesso cade nel ricercato e nell'ampolloso accostandosi alla maniera di Serafino dell'Aquila (vedi pag. 22). Con sincerità di ispirazione, ma in forma aspra e rude Giannantonio Petrucci, conte di Policastro e figlio di Antonello gran segretario del Regno, cantava le sue miserie e i suoi dolori, mentre racchiuso

Il Cariteo.

nella Torre di S. Vincenzo, come reo di partecipazione alla congiura dei baroni, aspettava il supplizio (1486). Pietro Antonio Caracciolo, disciplinando una forma del teatro popolaresco, scriveva in endecasillabi con rimalmezzo brevi farse, nelle quali erano sceneggiati episodi comici della vita piú umile. Ed altri scrivevano in prosa cronache, novelle, trattati dottrinali, ecc., come Masuccio, Francesco del Tuppo, Giuniano Maio. Ora tutte le opere di codesta letteratura, come il *Novellino* di Masuccio, presentano quale piú e quale meno, secondo il genere cui appartengono e la dottrina e la cura dell'autore, tracce del dialetto napoletano nella fonetica, nella morfologia, nel lessico. L'opera che veramente solleva quella letteratura regionale a dignità di letteratura nazionale, è l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro.

Jacopo Sannazzaro.

5. Nato a Napoli nel 1458, il Sannazzaro frequentò la corte aragonese e si strinse in affettuosa domestichezza specialmente con Federico, il minore dei figliuoli di re Ferdinando. Quando nel 1501 le armi alleate di Francia e di Spagna tolsero a Federico lo stato, il Sannazzaro lo seguí nell'esiglio in Francia, né tornò in Italia prima d'aver chiuso gli occhi al suo regale amico nel 1504; nobile esempio di saldo carattere e di inconcussa fedeltà, che bellamente contrasta colla fiacca coscienza e colle vacillanti fedi dei suoi coetanei. Stabilita di nuovo la sua dimora a Napoli, Jacopo visse ancora lungamente, afflitto dallo spettacolo dei mali della patria e dalla malferma salute. Gli erano di conforto gli studi, il tenero affetto di Cassandra Marchese, infelice gentildonna napoletana, e la religione, ed egli si ricreava nella pace della sua villa di Mergellina, che gli ricordava i tempi dei re Aragonesi e il suo Federico che gliela aveva donata. Quivi egli fece murare una chiesetta intitolata a S. Maria del Parto e a S. Nazzaro, dove fu sepolto in un magnifico mausoleo quando nel 1530 lo colse la morte.

In età giovanile il Sannazzaro scrisse a sollazzo della corte le sue *farse*, fastose rappresentazioni che delle farse popolari napoletane non hanno se non il metro — l'endecasillabo colla rima al mezzo — e sotto il velo di facili allegorie esaltano i principi oppure raffigurano fatti recenti gloriosi per la Cristianità e la dinastia. Probabilmente per compiacere Alfonso duca di Calabria e Federico, compose, imitando certe bizzarre tiritere dei giullari plebei,

anche i suoi *gliommeri*. Sono monologhi recitativi, al solito in endecasillabi con rima interna, dove concetti disparatissimi, allusioni a fatterelli della giornata, canzonature di persone viventi, ricordi di vecchie storie e d'antiche leggende, ricette fantastiche, proverbi, sentenze, superstizioni volgari, formano il piú strambo guazzabuglio, un vero gomitolo (*gliommaro*) o agglomeramento di materie diverse. In età giovanile il Sannazzaro scrisse anche la maggior parte delle liriche che costituiscono il suo canzoniere; sonetti, canzoni, sestine, per lo piú d' amore e di schietta ispirazione petrarchesca. Furono pubblicate solo nel 1530, quando già trionfava, come vedremo, il nuovo avviamento della lirica instaurato dal Bembo.

Le relazioni del Sannazzaro colla corte e, piú, il suo grande amore per gli studi classici e l'ingegno fine ed elegante gli procurarono l' amicizia del Pontano e lo introdussero nell'Accademia, dove ebbe il nome di *Actius*, come colui che primo traeva le Muse dalle selve e dai monti alla riva del mare (*acta*), che componeva cioè delle egloghe, nelle quali invece che i custodi delle pecore sono introdotti a parlare dei pescatori. Fra le piú leggiadre poesie latine del Sannazzaro sono infatti le cinque *Piscatoriae*, belle di virgiliana eleganza, spiranti un vivo sentimento degli incanti del golfo. Latini sono anche i tre libri delle *Elegie* e i tre degli *Epigrammi*, dove con varietà grande di toni il poeta canta le liete e tristi condizioni della sua vita e del suo spirito, e un poema *De partu Virginis*, del quale uscito a stampa solo nel 1526, terremo parola piú innanzi.

L'*Arcadia*

6. Opera giovanile è l'*Arcadia*, che il Sannazzaro compose prima del 1481, forse nella campestre solitudine della valle Picentina, a S. Cipriano, dove s'era ritirato a vivere colla madre, rimasta vedova quando il figliuolo contava appena cinque anni. È un romanzo pastorale in lingua volgare, che nella sua forma definitiva consta di dodici prose e di dodici egloghe di vario metro. La scena è in Arcadia, selvaggia regione di Grecia, di cui gli scrittori bucolici, in ispecie Virgilio, avevano talvolta raccontato le poetiche costumanze. Il Sannazzaro, sotto il nome di Sincero, immagina di esservi arrivato cercando conforto al suo amore segreto e incompreso per Carmosina Bonifacio. Ivi prende parte alla vita degli arcadi pastori, assiste a feste, a giochi, a sacrifici, a gare di poesia, a fu-

nebri cerimonie ed ascolta pietose storie d'amore; ma la tristezza lo perseguita sempre e Sincero narra alle selve, ai monti, alle grotte i suoi dolori. Scosso finalmente da un sogno presago di sventura, si mette in cammino e sotto la guida di una ninfa attraversando antri sotterranei, dove vede le scaturigini dei fiumi e i bollenti penetrali dell'Etna, giunge alle rive del patrio Sebeto, a Napoli, dove apprende la morte della fanciulla amata. Il libro si chiude con un melanconico addio alla Sampogna.

Il romanzo del Sannazzaro non è un'opera organica e ricca di originalità, ma piuttosto una serie di scene idilliche, di descrizioni lussureggianti e caldamente colorite, di episodi svariati, che spesso nascondono sotto il velo di rusticane fantasie e avvolgono in un nimbo di idealità allusioni a fatti reali. Gran parte di esso deriva da Virgilio, da Ovidio, da Nemesiano, da Calpurnio, da Teocrito, da Omero, e da altri antichi, imitati e talora fedelmente tradotti, e molto dal Boccaccio, autore anche lui di un romanzo pastorale misto di prosa e di versi (l' *Ameto*), e maestro al giovine napoletano nei procedimenti analitici delle descrizioni e nell'andatura grave e solenne del periodo. Il Sannazzaro non ha la fine e spigliata eleganza né le attitudini assimilative del Poliziano; pure nell'*Arcadia* tutto quel materiale si fonde insieme abbastanza bene nell'unità del colorito idillico. Falsa è la rappresentazione della vita pastorale; falsa la figurazione di quei pastori dotti, svenevoli, affettati, cosí lontani dalla realtà; ma in piú luoghi l'autore rivela un sincero sentimento della natura e su tutto il romanzo si diffonde un soffio di soave mestizia, che non può essere mentito.

Ai contemporanei che nelle antiche letterature di Grecia e di Roma ammiravano attuata l'idea del bello letterario e che per istanchezza dell' agitata vita reale o per artificiato atteggiamento, amavano la quiete della campagna, piacque di veder raccolti nell' *Arcadia* e contesti in una narrazione continuata tanti e sí bei frammenti di quelle letterature; piacque il sentimentalismo idillico che tutto pervade il romanzo. E questo ebbe una singolare fortuna e fu letto e imitato sí nella prosa e sí nei versi che vi sono inseriti. Appunto l'*Arcadia* diede grande voga all'egloga pastorale, che divenne un dei generi piú graditi ai poeti dell'ultimo Quattrocento e del Cinquecento ed ebbe, come vedremo, non ispregevoli svolgimenti. Quivi la vita

dei pastori è rappresentata nella solita foggia fittizia e convenzionale; ed il metro preferito è la terzina sdrucciola, come in alcune delle egloghe sannazzariane.

La lingua dell'*Arcadia* aveva nella piú antica redazione e nelle prime stampe, uscite all'insaputa dell'autore, una ben marcata impronta dialettale. Ma il Sannazzaro, ammaestrato dallo studio e dall'esperienza, la venne poi affinando e ripulendo, talché nell'edizione definitiva del 1504 essa riproduce fedelmente, tranne qualche lieve e isolata velatura, il tipo idiomatico boccaccesco. E del grande novellatore il Sannazzaro imitò anche lo stile, nell'abbondanza degli ornamenti onde va ricca e colorita la sua prosa e nel giro ampio de' suoi complessi periodi. Cosí l'*Arcadia* rappresenta la prosa classicheggiante del secolo XV nel piú alto grado del suo svolgimento ed è nell'età della Rinascenza il primo esempio di prosa artistica schiettamente italiana.

La prosa individuale.

7. Come già abbiamo accennato, la prosa familiare assurse talvolta a dignità d'arte non tanto per effetto immediato della tradizione letteraria, quanto per l'intima vigoría e per l'elegante atteggiarsi del pensiero ch'essa aveva ad esprimere. Certe scritture politiche fiorentine, come le lettere che Rinaldo degli Albizzi, cittadino insigne e operoso, scrisse alla Signoría nei tre primi decenni del secolo durante le sue legazioni o commissarie, hanno, quanto alla lingua la freschezza e la vivacità del discorso parlato; ma in esse la gravità della materia e la necessaria ponderazione delle idee danno allo stile una cotal compostezza e spesso una gagliarda compagine. Agile ed elegante è la prosa di Leon Battista Alberti, quando non la aduggi l'imitazione degli esempi antichi; limpida, concettosa, scultoria la prosa di Leonardo da Vinci; originali entrambe.

L. B. Alberti. 1407 - 1472

Nato probabilmente a Genova nel 1407 di cospicua famiglia fiorentina esule per le gare di parte, Leon Battista Alberti studiò diritto canonico a Bologna ed entrò giovane (già prima del 1432) nella curia pontificia come abbreviatore. Colla curia dimorò a Bologna, a Firenze (1434-43) e piú a lungo che altrove a Roma, dove morí nel 1472. Egli fu uno di quegli uomini universali, nei quali paiono assommarsi piú e varie individualità. Nudrito di dottrina classica, scrisse in latino molte opere, tra le quali meritano almeno una fuggevole menzione la commedia giovanile allegorica *Philodoxus* (amante della gloria) e alcuni dia-

loghi (*Intercenales*) di stampo lucianeo e di contenuto satirico-morale, belli per il brio delle invenzioni e la vivacità del dettato. Ma fedele alla tradizione letteraria trecentistica, l'Alberti difese il volgare contro i suoi detrattori, promosse, come sappiamo, il certame coronario (v. pag. 19) e molto scrisse egli stesso in prosa e in versi nella lingua del popolo. In molte delle sue opere mirò a riprendere i vizi del suo tempo e volle dare savi precetti di morale pratica. Inoltre compose un trattato di pittura ed uno di scultura (*De statua*); nei dieci libri *De re aedificatoria* formulò le leggi della nuova architettura, desumendole dall'osservazione e dalle misurazioni degli edifici romani, e nei *Ludi mathematici* risolse o discusse questioni matematiche, fisiche, geodetiche. Né fu soltanto un teorico: i principi della fisica e della meccanica applicò in trovati ingegnosi e in ardite imprese; coltivò la pittura e la scultura, e colla costruzione di parecchi edifici, come il palazzo Rucellai e la facciata di S. Maria Novella a Firenze, la chiesa di S. Andrea a Mantova, l'esterno del S. Francesco di Rimini, si acquistò nome di architetto elegantissimo, se non sempre corretto. Egli vagheggiò e cercò di attuare in sé l'ideale di una vita serena, tranquilla, non perturbata da passioni, quasi soavemente adagiata in una condizione mediocre e in una giusta moderazione di desideri, e si studiò di avviare gli altri al godimento di cosiffatta felicità mediante le sue opere morali. Il suo spirito era pronto a sentire e a gustare ogni manifestazione del bello ed egli gioiva alla contemplazione degli spettacoli della natura e delle opere d'arte; si compiaceva de' bei nomi personali, voleva ogni azione fatta con grazia, con aria signorile, senza affettazione. In lui assai bene si riflettono le idee e le tendenze del Rinascimento.

Dei suoi trattati in volgare, tutti foggiati a dialogo, uno, il *Teogenio* (1434), ha lo scopo di mostrare la caducità dei beni mondani e la necessità di esser sempre pronti alla sventura e al dolore; un altro, *La tranquillità dell'animo* (1442), è tutto contesto di savi consigli e di savie massime contro le perturbazioni, alle quali l'animo umano è sottoposto per i rovesci di fortuna e per l'invidia dei malevoli; un terzo, *De Iciarchia*, svolge largamente il concetto della rassomiglianza tra la famiglia e lo stato e racchiude precetti utili al governo della casa (οἰκιαρχία) e della città. Più ampio e più importante di tutti è il trattato *Della famiglia*

in quattro libri, dove si ragiona dell'educazione da darsi ai giovani, del matrimonio, dei doveri del padre di famiglia, del modo in cui s'ha a governare l'anima e il corpo ed infine delle amicizie. La prosa dell' Alberti si risente bensí dello studio da lui posto nei Latini e nei Greci e talvolta riesce intralciata e faticosa; ma piú spesso egli scrive con vivezza e con grazia, accogliendo modi e locuzioni della lingua materna, e guidato da quel suo gusto fine e da quel suo amore del bello, crea una prosa ben organata, morbida, flessuosa, colorita. Il cosiddetto *Trattato del governo della famiglia*, erroneamente attribuito ad Agnolo Pandolfini e lodato per candore di lingua e di stile quasi trecentistico, non è se non un rimaneggiamento infelice del terzo libro della *Famiglia* di Leon Battista.

Leonardo da Vinci. 1452 1519

8. Per la varietà delle naturali attitudini, per la vastità del sapere, per il culto ardente dell'arte Leonardo da Vinci ha notevoli somiglianze coll'Alberti, ma lo supera a gran pezza per la vigoría meravigliosa dell'ingegno. Nacque ad Anchiano in quel di Vinci, terra del Valdarno inferiore, nel 1452; a vent'anni era a Firenze, dove si inscrisse nella Compagnia dei Pittori, e frequentò la bottega di Andrea del Verrocchio. Nel 1483 andò a Milano presso Lodovico il Moro, allora reggente il ducato per il nipote Giangaleazzo, ed ivi per lunga serie d'anni lavorò intorno a due grandi opere, l'una di scultura, l'altra di pittura, la statua equestre di Francesco Sforza e il Cenacolo. Il modello in creta della prima fu distrutto dai soldati di Luigi XII nel 1501, e il Cenacolo, composizione stupenda per la verità dei tipi e delle movenze, per l' espressione dei visi e per la naturalezza e l'armonia dei gruppi, ancora si ammira, sebben guasto dalle ingiurie del tempo, dipinto sulla parete di fondo del refettorio del convento di S. Maria delle Grazie. Partito da Milano nel 1499 dopo la caduta di Lodovico il Moro, Leonardo pellegrinò per varie città d'Italia, facendo piú o men lunghi soggiorni a Venezia, a Firenze, ancora a Milano, a Roma, finché nel 1516 non seguí in Francia re Francesco I. Tre anni dopo, il 2 maggio 1519, moriva nel castello di Cloux presso Amboise.

Alcuni insigni capolavori, quali sono, oltre al Cenacolo, il ritratto della Gioconda e la S. Anna, lo rivelano artista sommo; ma il suo genio lo traeva piuttosto alla scienza e la sua vita fu tutta assorta nella ricerca assidua, te-

nace del vero. Qual mente poderosa di scienziato e di filosofo egli possedesse, quale fantasia creatrice, quale gagliardo intelletto di novatore, mostrano i suoi manoscritti, che ora si vengono pubblicando e che destano in chi li sfogli un senso di meraviglia insieme e di sgomento colla infinita varietà delle materie e l' originalità delle concezioni. Là schizzi a penna d'uomini, d'animali, di edifici, di macchine, figure soavi e ceffi orribili, caricature e mostri, studi sulle proporzioni del corpo dell'uomo e del cavallo, disegni e descrizioni anatomiche, dimostrazioni di geometria e di meccanica, formole matematiche, soluzioni di problemi idraulici e geologici, precetti di pittura, pensieri sulla scienza, sulla natura, sulla morale, sull'arte, descrizioni di spettacoli naturali, favole, allegorie, novelle, facezie, ritratti a parole. Non v'ha parte dello scibile che non sia in quei meravigliosi volumi rappresentata. Per via di osservazioni minute e di intuizioni profonde, Leonardo si studia di risalire a grado a grado dalle apparenze alle ragioni e alle leggi supreme delle cose. La sua biografia nelle linee essenziali è, come ben fu detto, « la storia del nascere, dell'accrescere, dell' ingigantirsi e dell'espandersi di un amore intellettuale verso la natura, intento a riprodurne le forme e a conoscerne le leggi », amore che « si allarga con un progressivo svolgersi ad abbracciare la natura nell'infinità dello spazio, del tempo e delle forme » (1).

Nella mente del grande pensatore spuntò bensì l' idea di dare un ordinamento generale alla ingente copia di materia accumulata ne' suoi scartafacci, ma non la attuò mai. I cosiddetti trattati *Della pittura* e *Del moto e misura delle acque*, che furono messi a stampa sotto il suo nome, sono arbitrarie compilazioni fatte da altri con frammenti sparsi riguardanti rispettivamente quelle materie. Tuttavia Leonardo vuol essere considerato come uno dei più felici prosatori del Quattrocento. Egli rifugge dallo stile ridondante e numeroso dei classicheggianti e pone il suo studio nella massima chiarezza unita colla massima concisione. La lingua toscana, che gli suona sul labbro in tutta la sua vivezza e varietà, « arricchita de' vocaboli e dei modi delle arti e delle costumanze civili », egli ritempra e disciplina mediante la potente riflessione che alimenta e inalza il suo pensiero. Il suo periodare è gagliardo, muscoloso ed in-

(1) Solmi, *Frammenti letterari e storici* di L. da Vinci, Firenze, 1899, p. V.

sieme rapido e perspicuo; l'immagine gli soccorre viva e calzante a dare efficacia e colore al concetto; come nella pittura e nella scultura, cosí nella prosa egli cerca e con lungo studio ottiene la maggior densità e intensità di espressione. Descrive e narra energico, spigliato, vivace; nel ragionare teoriche d'arte e di scienza e nel moraleggiare è agile, netto, preciso. Leonardo è se non il creatore, il grande perfezionatore della prosa scientifica italiana; per trovare chi lo pareggi in essa, bisogna scendere al Galilei.

Bibliografia.

G. Invernizzi, op. cit., capp. IV-V. A. Gaspary, op. cit. capp. XVI, XVIII, XXI. V. Rossi, op. cit. O. Bacci, *Della prosa volgare del Quattrocento*, Prelezione, Firenze 1897. — **1.** *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, pubbl. da C. Guasti, Firenze 1877. *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena*, ed. da L. Banchi, Siena 1880-88, 3 voll. P. Villari ed E. Casanova, *Scelta di prediche e scritti di fra G. Savonarola*, Firenze 1898. P. Villari, *La storia di G. Savonarola e dei suoi tempi*, 2.ª ediz., Firenze 1887-88, 2 voll. Feo Belcari, *Prose edite ed ined.* raccolte e pubbl. da O. Gigli, Roma 1843-44; 5 voll. — **2.** M. Palmieri, *Della vita civile trattato*, Milano 1825; cfr. la bibliografia del cap. II, §. 3. *Vite di uomini illustri del secolo XV, scritte da Vespasiano da Bisticci*, ediz. L. Frati, Bologna 1892-93, voll. 3. — **3.** *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389 romanzo di Gio. da Prato*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna 1867 (*Scelta di curiosità lett.* 86-88). *Il Novellino di Masuccio Salernitano* per cura di L. Settembrini, Napoli, 1874. — **4.** *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, a cura di E. Percopo, Napoli 1892, in due Parti. — **5.** F. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro*, 2.ª ediz. Napoli 1819. *Le opere volgari di M. Jac. Sannazaro* Padova 1723. *Actii Synceri Sannazarii opera latine scripta*, Amsterdam, 1728. — **6.** *Arcadia di Jacobo Sannazaro* con note e Introduzione di M. Scherillo, Torino 1888. F. Torraca, *La materia dell'Arcadia di J. S.*, Città di Castello, 1888. — **7.** G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1882. *Opere volgari di L. B. A.*, pubb. da A. Bonucci, Firenze 1843-49, 5 voll. *L. B. Alberti Opera inedita et pauca separatim impressa*, a cura di G. Mancini, Firenze 1890. F. C. Pellegrini, *Agnolo Pandolfini e il « Governo della famiglia »* nel *Giornale storico d. lett. ital.*, VIII, 1886. — **8.** Leonardo da Vinci, *Frammenti letterari e filosofici* trascelti da E. Solmi, Firenze 1899.

CAPITOLO IV

La letteratura cavalleresca.

1. La letteratura cavalleresca in Toscana. Racconti carolingi e brettoni. — 2. La popolarità dei racconti cavallereschi. I *Reali di Francia* — 3. Carattere e ossatura dei poemi carolingi toscani. — 4. Pulci. — 5 Il *Morgante* di Luigi Pulci; l'argomento, la cronologia, le fonti, il suo carattere popolaresco. — 6. L'elemento comico nel *Morgante*. — 7. Morgante e Margutte. — 8. L'episodio di Astarotte. — 9. M. M. Boiardo e le sue opere minori. — 10. La riforma della poesia cavalleresca compiuta dal Boiardo. La materia dell'*Innamorato* e l'arte del racconto. — 11. L'elemento comico nell'*Innamorato*. — 12. I personaggi. Pregi e difetti dell'arte del Boiardo. — 13. Il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

La letteratura in Toscana.

1. Il racconto cavalleresco, che, come abbiamo veduto (I, 53), aveva avuto la sua prima fioritura italiana nella marca di Treviso, anzi in tutto *il paese ch' Adige e Po riga*, portato in Toscana dai giullari veneti e francesi, vi attecchí ben presto, forse già negli ultimi decenni del secolo XIII. Non per via di graduali alterazioni, ma per l'opera cosciente di scrittori popolareschi e degli stessi cantastorie, barattò la sua veste linguistica franco-veneta col bell'idioma della nuova patria di adozione. Alle monotone serie di versi ad una sola rima sottentrò una forma metrica piú regolare, piú consona all' indole della lingua italiana e meglio rispondente alle varie necessità dell'arte, l'ottava, oppure la prosa, fresca ancora di giovinezza, sebbene ormai destra a trattare materia narrativa. In Toscana la letteratura cavalleresca in prosa e quella in versi prosperarono l'una accanto all' altra, legate entrambe ai modelli franco-veneti o, piú di rado, francesi, ora procedendo ciascuna per la sua via ed ora divenendo con alterna vicenda l'una fonte dell' altra; talché i romanzi e i poemi si moltiplicarono nei secoli XIV e XV con grande fecondità, quali intessuti di materia tradizionale e quali di materia fantastica, ché molto inventarono i romanzatori stessi di loro proprio capo, modificando, componendo insieme, svolgendo vecchi temi.

Piú di tutti furono cari al popolo i racconti del ciclo carolingio, al quale p. es. appartengono oltre al *Fioravante*, che già abbiamo rammentato (I, 87), una storia di Buovo d'Antona, le *Storie di Rinaldo*, il *Viaggio di Carlomagno per conquistare il cammino di S. Giacomo*, la *Seconda Spagna*, la *Storia di Rinaldino da Montalbano*, in prosa, e poemi come la *Spagna*, l'*Uggeri*, il *Danese*, il *Rinaldo da Montalbano*, il *Buovo d'Antona*, l'*Aspramonte*, l'*Innamoramento di Carlo*, la storia della regina *Ancroia*, *Fierabraccia e Ulivieri*, composizioni che in parte risalgono al secolo XIV e in parte spettano al successivo. I racconti del ciclo brettone per lo spirito di gentilezza e di cortesia che li anima e per l'indole loro sentimentale, dovevano essere piú graditi alle dame e ai cavalieri delle corti, onde non ebbero quella larga e durevole popolarità di cui si allietava la materia di Francia. Pure anche il popolo gradiva certamente e gustava quelle storie di incredibili casi, di miracoli, di incantesimi, di fate, ed in Toscana accanto a quelle traduzioni o riduzioni prosastiche dei romanzi francesi del ciclo brettone, che abbiamo già avuto a citare (I, 87), si ebbero poemi e poemetti su *Febusso il forte*, su *Lancilotto*, su *Tristano*, che ripetono le narrazioni venute d'Oltralpe, ed altri nei quali le favole brettoni sono rimaneggiate liberamente, adattate a personaggi diversi dai loro primitivi protagonisti, mischiate a tradizioni d'altra origine o danno impulso alla creazione personale di nuove leggende. Di tal fatta sono il *Gismirante* e l'*Historia della reina d'Oriente* d'Antonio Pucci, che già furono da noi rammentati (I, 244), ed altri che possono forse ascriversi pure alla penna del fecondo banditore fiorentino.

Racconti carolingi

e brettoni.

2. Simili nell'assetto esterno a tutti gli altri poemi destinati alla recitazione (vedi vol. I, p. 242 sg.), i poemi cavallereschi — solitamente brevi quelli del ciclo brettone, lunghi assai e divisi in molti *cantari* quelli carolingi — formavano il piú gradito trattenimento del popolo, che si accalcava intorno al suggesto del cantastorie, e prendeva il piú vivo interesse allo svolgersi del racconto, esaltandosi, commovendosi, sdegnandosi secondo che portavano i fatti narrati. A Firenze tali recitazioni avevano luogo per lo piú nella piazzetta di S. Martino, presso ad Or San Michele. L'eroe che destava maggiore simpatia era Rinaldo, che appariva come il protagonista delle lotte combattute contro Carlo Magno dai

Popolarità dei racconti cavallereschi.

suoi stessi vassalli. Prode, generoso, ardito, egli piaceva specialmente per il suo spirito intollerante di ogni violenza e per il suo carattere di ribelle; mentre Carlo Magno, nel quale si impersonava l'autorità costituita, perdette a poco a poco nelle narrazioni italiane l'originaria maestà e divenne un personaggio quasi ridicolo, un principe senza volontà e corto d'ingegno, un vero balocco nelle mani dei perfidi Maganzesi. Appunto la grande popolarità di Rinaldo e le pericolose avventure che egli ed i suoi corrono per colpa di Gano e di Ghinamo di Maganza, determinarono quella ripartizione degli eroi carolingi nelle due case di Chiaramonte e di Maganza, l'una stirpe di valorosi e leali, l'altra di vili e traditori, che abbiamo rilevato (I, 55) nella letteratura cavalleresca franco-veneta e che divenne uno dei fondamenti di tutta la letteratura cavalleresca italiana.

L'amore del popolo italiano per le narrazioni carolinge, nato nel medio evo non appena esse furono portate al di qua delle Alpi, e mantenutosi vivo attraverso all' età del Rinascimento, si perpetuò per lungo ordine di generazioni e non è spento neppure ai dí nostri. Ancor oggi sulla marina di Napoli i cantastorie, che dal nome dell'eroe prediletto si chiamano *Rinaldi*, raccolgono intorno a sé gran calca di gente con la lettura o la recitazione di quelle vecchie fole; in Sicilia, come non è raro vedere di simili crocchi, cosí *l'opera de li puppi*, il teatro dei burattini, spesso rappresenta drammi cavallereschi e su quei carretti, che secondo il costume dell' isola hanno le sponde tutte istoriate, sono spesso dipinti episodi delle leggende di Carlo Magno, di Orlando, di Rinaldo; dappertutto poi si continua a ristampare, rabberciato, mutilato e quanto alla lingua rammodernato, un vecchio libro, che il popolo, specialmente nelle campagne, legge ancora con piacere, *I Reali di Francia*.

I Reali di Francia. Questo libro fu composto alla fine del secolo XIV o nei primi anni del XV da Andrea di Jacopo da Barberino in Valdelsa (n. circa il 1370), uno dei più famosi cantatori in banca fiorentini. Egli vi narra la storia favolosa della casa di Francia, da Fiovo, figliuolo dell' imperatore Costantino, a Carlo Magno, le avventure di Buovo d'Antona e de'suoi figliuoli, la nascita e le prime vicende di Carlo Magno, la nascita e le infantili prodezze di Orlando. Maestro Andrea raramente inventa di suo capo; per lo piú

rielabora e collega insieme la materia di anteriori romanzi toscani o di poemi franco-veneti, studiandosi di dare alle sue fole una certa apparenza di verità. Perciò ha gran cura dell'ordine, dei logici collegamenti e dell'esattezza; procura, secondo la sua grossa coltura, di conciliare la leggenda colla storia e di non offendere troppo apertamente la geografia; e talvolta con aria grave fa la critica delle sue fonti, come se queste fossero documenti di storia. Se togli le orazioni e le epistole che si trovano inserite nel romanzo, lo stile di questo è di solito piano e scorrevole, ancorché riveli nella disposizione e nelle giunture delle proposizioni una notevole maturità. In generale maestro Andrea, che oltre ai *Reali*, compose molti altri romanzi in prosa, come l'*Aspramonte*, *i Nerbonesi*, il *Guerino Meschino*, è narratore lento, monotono, pesante; talvolta però sa riuscire efficace e pittoresco, come là dove descrive le birichinate del piccolo Orlando o l'incontro di Buovo con Duodo di Maganza nella rocca di Antona.

Caratteri ed ossatura dei poemi popolari.

3. Opera di cantastorie rozzi e spesso scarsamente dotati d'ingegno, i poemi cavallereschi sono ben povera cosa rispetto all'arte. In qualcuno dei piú antichi la narrazione ha una certa disinvolta e piacevole agilità, lo stile non è privo di garbo nella sua ingenuità, si incontrano immagini efficaci e tocchi commoventi, i versi corrono abbastanza spediti e le rime vengono fuori abbastanza spontanee. Ma nei poemi piú recenti, specialmente in quelli del secolo XV, i pregi vanno scomparendo e i difetti che già erano nei piú antichi, si fanno a mano a mano piú appariscenti. Fin dall'età franco-veneta si era venuto determinando uno schema fisso, entro al quale i racconti si adagiavano. Un cavaliere, di solito un Chiaramontese, calunniato da' suoi nemici della casa di Maganza, è costretto a lasciare la corte di Carlo e passa in Oriente. Fa prove infinite di forza e di valore, corre le piú svariate avventure, aiuta sconosciuto qualche re pagano in una guerra, e spesso si guadagna il cuore d'una bella saracena parente del re. Ma i Maganzesi non gli danno tregua e svelano ai Pagani chi sia l'incognito cavaliere, il quale, come cristiano, correrebbe rischio d'essere messo a morte, se non giungessero in buon punto altri cavalieri, partiti di Francia per rintracciarlo. Con essi egli ritorna a Parigi, che di solito trova assediata da grande esercito di saraceni e che appunto al valor suo e de' suoi compagni deve la sua

salvezza. Questo schema andò gradatamente irrigidendosi, perché a ravvivarlo e a snodarlo non bastava la grama fantasia dei cantastorie ed esauste erano le fonti della produzione epica. Lo stile si fece squallido e scorretto; le descrizioni delle battaglie e dei viaggi dei paladini si ridussero a monotone infilzature di luoghi comuni; fu un diluvio di frasi fatte e di epiteti convenzionali; i versi divennero duri e talvolta zoppicanti, pieni di iati, di elisioni, di zeppe. Tali erano le condizioni della poesia cavalleresca, quando venne in luce il *Morgante*.

Luca Pulci.

4. Dei figliuoli che il fiorentino Jacopo di Francesco dei Pulci ebbe da Brigida de' Bardi, tre coltivarono con attitudini varie e con vario successo la poesia. Luca, il maggiore di essi (1431-70), scrisse un poemetto mitologico, *Il Driadeo d' Amore*, dove è narrata e farcita di episodi vari e di classiche reminiscenze una favola di stampo ovidiano, cioè la trasformazione del satiro Severe e della ninfa Lora, rispettivamente nella Sieve e nella Lora, fiumi del Mugello; scrisse diciotto *Pistole* in terza rima a imitazione delle *Eroidi* d' Ovidio e cominciò un poema cavalleresco, il *Ciriffo Calvaneo*, rimasto incompiuto. Il minore dei tre fratelli poeti, Bernardo (1438-88), tradusse goffamente in terzine le *Bucoliche* di Virgilio, compose molti sonetti d'argomento amoroso e rimò sacre storie in foggia narrativa e drammatica. Alcune sacre rappresentazioni compose anche la moglie di lui, Antonia Giannotti. Ma il nome dei Pulci suona glorioso nella storia della nostra letteratura per l'altro fratello, Luigi.

Bernardo Pulci.

Luigi Pulci.

Luigi Pulci (1432-84) fu legato da vincoli d'affetto e di gratitudine al Magnifico Lorenzo, che lo sovvenne di aiuto e di protezione nelle sue necessità. Egli ebbe dal Medici qualche commissione politica e negli ultimi suoi anni vagò spesso per le città dell'Italia superiore in servigio di Roberto Sanseverino. In un poemetto, dove qualche fuggevole scherzo a mala pena ravviva l' arida materia e le stucchevoli enumerazioni di cavalieri, di cavalli e di imprese, il Pulci cantò la *Giostra* del 1469, di cui Lorenzo aveva avuto il primo onore; nella *Beca da Dicomano*, serie di ottave che il contadino Nuto canta alla sua bella, imitò la *Nencia* del suo protettore (vedi pag. 30), esagerandone però il tono faceto, sí da fare una sguaiata caricatura della poesia rusticale; compose in gran copia rispetti spicciolati, sonetti burleschi, quali facili e piani e quali nel-

l'oscuro gergo del Burchiello, e sonetti satirici a strazio dei suoi nemici in ispecie di ser Matteo Franco, un altro fiorentino tutto cosa dei Medici, verseggiatore anche lui facile e giocondo. Le lettere familiari del Pulci, delle quali un bel manipolo è giunto a noi, piene di brio, di espressioni efficaci e scultorie, di motti furbeschi, riflettono fedelmente il carattere dell'uomo, fantastico, spiritoso, gioviale, pronto a cogliere l'aspetto ridicolo delle cose e a colorirne piacevolmente gli aspetti più seri. Egli era perciò assai caro alla nobile e lieta brigata che si adunava intorno a Lorenzo, e ad essa lesse, almeno a tratti, il poema cui va specialmente raccomandato il suo nome.

Il *Morgante* di Luigi Pulci.

5. Sollecitato, siccome pare, da Lucrezia Tornabuoni, la madre di Lorenzo il Magnifico, Luigi compose tra il 1460 e il 70 i primi ventitré canti del *Morgante* e li pubblicò per la stampa forse nel 1470 stesso. La materia è quella prediletta dai cantastorie popolari: l'inimicizia della casa di Chiaramonte e di Maganza e gli intrighi di Gano. Per colpa di costui e de' suoi consorti, Orlando, Rinaldo, Ricciardetto, ed altri eroi sono costretti a lasciare la corte di Carlo Magno e viaggiando in Oriente incontrano mille fortunose avventure, combattono e soccorrono re Saraceni, si innamorano di principesse figliuole di quelli, sono imprigionati e liberati, tentano e compiono imprese piene di pericoli. E ritornano in Francia a combattere ancora coi Saraceni, che, istigati da Gano, minacciano Parigi. L'eroe principale è Orlando; ma il poema prende nome da un gigante che fin dal principio gli si accompagna e gli diviene fido e servizievole scudiero. Nel 1483 il *Morgante* fu ristampato accresciuto di cinque canti (in tutto dunque 28 canti), nei quali il poeta narra l'ultimo e più malvagio delitto del Maganzese, cioè il suo tradimento, la rotta di Roncisvalle che ne fu conseguenza, la morte di Orlando, la punizione del traditore attanagliato e squartato, ed infine con un salto cronologico la morte di Carlo Magno in Aquisgrana.

Le fonti.

Il Pulci non inventò la materia del suo racconto. Nei primi ventitré canti seguí passo passo un poema L'*Orlando*, composto circa il 1380 da un ignoto verseggiatore, senza alterare né l'essenza, né l'ordine dei fatti, dapprima ampliando poi abbreviando la narrazione, sempre modificandone, come vedremo, la forma stilistica. D'altre fonti si valse per gli ultimi cinque canti, massime della *Spagna in rima*, poema del secolo XIV, che tratta appunto della

guerra di Spagna e della rotta dolorosa; e le adoperò con assai piú libertà che non avesse fatto coll' *Orlando*, non di rado abbandonandosi alla sua fantasia e alle sue naturali inclinazioni.

Carattere popolaresco del *Morgante*.

Le due parti del *Morgante* non sono saldamente collegate insieme, anzi neppure combaciano perfettamente l'una con l'altra, talché è chiaro che il Pulci si accinse all'opera senza un disegno prestabilito, solo coll'intenzione di rifare il vecchio poema. Del quale e in genere dei poemi destinati a svago del popolo, non alterò le esteriori sembianze. Egli ha il fare modesto e alla buona del cantor popolare; comincia i canti coll'invocazione religiosa e li chiude coll'annuncio del seguito e col pio augurio; ravvia sí il verso e l'ottava, ma serba loro l'andatura piana e un po' sconnessa dei versi e delle ottave dei rimatori plebei. Ma il Pulci è signore della lingua e si balocca con essa a suo agio; è quindi signore del verso e della rima e solitamente non ha bisogno di ricorrere ai grami ripieghi dei cantastorie. Il suo dire è sempre scorrevole e spedito, anche se non di rado, per mancanza di lima, inelegante. Sotto alla sua penna le scene si animano e i personaggi acquistano disinvoltura e rapidità di movenze. Le battaglie descrive con abilità e varietà grandi, intrecciando in un efficace disordine episodi particolari e quadri complessivi; i dialoghi spesso riferisce in forma diretta, drammatizzandoli come facevano gli autori delle sacre rappresentazioni, e dalla poesia popolare deduce nel suo poema anche formole descrittive e artifici rettorici. Non mancano reminiscenze di Dante e del Petrarca; ma lievi tracce ha lasciato nel *Morgante* l'erudizione classica, che nel Pulci era scarsa e da non paragonarsi con quella profonda e direttamente attinta alle fonti del Poliziano e dello stesso Lorenzo. Com'è dei poeti popolari, il suo interesse è tutto per i fatti esterni; le analisi delicate dei sentimenti non fanno per lui. Tuttavia il *Morgante* è ancora oggi libro di piacevole lettura per la festività e il brio che lo pervadono da capo a fondo.

L'elemento comico nel *Morgante*.

6. I cantori popolari solevano citare la *storia*, da cui derivavano o dicevano di derivare le loro narrazioni; candida confessione o ingenuo artificio che poteva trovar fede presso il loro uditorio. Il Pulci cita Turpino, arcivescovo di Reims al tempo di Carlo Magno, al quale una falsa tradizione attribuisce una cronaca leggendaria delle guerre carolinge

di Spagna. Sono naturalmente citazioni fantastiche, e quale vena di comico se ne sprigioni, si intende di leggeri solo che si pensi al pubblico cui il poeta si rivolgeva, ben diverso da quello che sedeva sulle banche di S. Martino ad ascoltare gli incolti dicitori. Quando le sballa più grosse, egli vien fuori col suo cauto « se Turpin non mente », e talvolta proprio in sul proposito di insignificanti particolari, finge di discutere con serietà di storico le varie versioni di due o più fonti. Né di qui soltanto zampilla il riso; anzi fonte continua e inesauribile di esso è il contrasto fra la materia grave e la frase o l'immagine scherzosa o di basso stile. Nella descrizione della battaglia di Roncisvalle e della morte di Orlando (canti XXVI-VII) la materia conquide lo scrittore e la sua poesia ha tratti altamente e veramente epici; ma non appena si smorza l'accensione del sentimento, anche là si insinuano in gran copia le facezie, e il Pulci par quasi ridere della sua serietà, ond'è che in nessun altro luogo del poema quel contrasto è così vivo ed appariscente.

Anche nella rappresentazione dei personaggi il Pulci si compiace di certi tratti comici, che talvolta si accordano e tal altra contrastano colla figurazione tradizionale italiana. Carlo Magno, il buon re Carlone, non ostante l'ammirazione che gli professa il poeta, ha spesso l'aria di uno scimunito, ancor più che non solesse avere nei poemi popolareschi, e lasciandosi abbindolare da Gano finisce coll'essere ad un certo momento spodestato da Rinaldo. Questi è divenuto un po' troppo ciarliero, corre dietro alle gonnelle più che a guerriero cristiano non si addica e soprattutto ha acquistato un appetito insaziabile, che troppo spesso governa le sue azioni in cambio dello spirito cavalleresco. Orlando resta il più austero, il più serio, il più valoroso dei paladini; pure anche a lui s'è attaccato un po' del contagio generale. Alcuni personaggi poi sono quasi interamente comici: i giganti. Immani, brutti, designati per lo più con nomi strani e paurosi, essi hanno nel loro aspetto e negli atti qualche cosa di grottesco che muove al riso; il vederne due alle prese è uno spasso per gli stessi paladini.

7. Dei giganti quello di cui il Pulci colorì con più amore la bizzarra figura, è naturalmente Morgante. Prese anche questo dall' *Orlando*, ma lo lumeggiò più vivamente, aumentò il numero e la grandezza delle sue imprese e lo

Morgante.

seguì fino alla morte, mentre l'anonimo rimatore ad un certo punto lo abbandonava senza curarsene più. Morgante è grande come una montagna e sotto al suo cappellaccio d'acciaio rugginoso pare un fungo con lunghissimo gambo; la sua arma è un battaglio; va sempre a piedi perché i cavalli gli si accosciano sotto e scoppiano; divora un elefante intero, ossa e tutto; e si stuzzica i denti con un pino. Alla grandezza immane ha pari la forza: acciuffa un padiglione, vi affardella dentro due guerrieri e se ne va coll'involto in ispalla; abbatte con uno spintone una torre poderosa; fa da antenna in una nave. Grandi vizi non ha, tranne una voracità spaventevole che talvolta lo rende anche ladro; ma in fondo è un buon diavolaccio, ben diverso da Margutte, un mezzo gigante che un dì sur un crocicchio s'imbatte nel colossale scudiero di Orlando e gli si fa compagno.

Margutte. Margutte è un birbante matricolato, anzi in lui si assommano i vizi e i peccati di molti birbanti. La sua fede è nel cappone, nel burro, nella cervogia e sopra tutto nel buon vino; schernisce ogni religione; ha sulla coscienza, fosca come il suo volto, ben settantasette peccati mortali, per non dir dei veniali. Dapprima fu malandrino alle strade; poi cominciò a rubare di nascosto e divenne espertissimo nelle più raffinate arti del ladro. È giocatore, baro, ghiottone, libertino, spergiuro, falsario, bestemmiatore. Accompagnatosi col gigante, Margutte seguita a farne delle sue, attirandosi talvolta anche le rampogne dell'altro; finché un giorno, veduta una bertuccia che s'era calzata i suoi usatti, scoppia dalle risa e muore. Tal fine ben si addiceva ad un uomo che in vita sua di tutto aveva riso, del bene e del male, del vizio e della virtù, perfino dei succolenti manicareti in cui era la sua fede. Si ha in lui come la caricatura dello scetticismo malvagio, e perciò appunto Margutte è personaggio di grande comicità. Morgante fa ridere per l'immanità dei suoi atti, inverosimili secondo la stregua umana, e il grottesco di tutta la sua vita ha rilievo dalla sua fine, perché egli muore vittima di una piccola forza, di un granchiolino che gli morde un tallone.

L'episodio di Astarotte. **8.** L'episodio di Margutte, il quale godette grande popolarità e fu stampato anche separatamente, non si trova nell'*Orlando*. Esso può dirsi creazione originale del Pulci, anche se qualche reminiscenza letteraria ne

abbia aiutato il concepimento. Cosí pure è originale nel suo complesso, sebbene non vi manchino elementi tradizionali, l'episodio di Astarotte, che s'incontra nella seconda parte del poema (c. XXV sgg.). Astarotte è un diavolo molto savio e servizievole, che evocato e pregato dal mago Malagigi, vola in Egitto, dove sono Rinaldo e Ricciardetto, ed entra nel cavallo del primo, come il suo collega Farfarello in quello del secondo, cosí che i due guerrieri, valicando a gran salti acque e terre, giungono sul campo di Roncisvalle mentre ferve la mischia. Parlando con Malagigi e con Rinaldo, Astarotte tratta ardue questioni di teologia. A Rinaldo insegna come al di là delle colonne d'Ercole siano altre terre, città, castella e imperi, dove abitano gli antipodi; audaci affermazioni, cui bastano a spiegare le reminiscenze letterarie mescolate e confuse nella mente fantastica del poeta con certe vaghe nozioni scientifiche. Inoltre durante il viaggio Astarotte é tutto sollecitudine per i due paladini, li difende, li intrattiene con ischerzi e procura loro laute refezioni. È questa una delle figure piú vive e nel rispetto artistico piú perfette del *Morgante*. Il Pulci ha voluto in questo episodio far conoscere le sue dottrine in materia di fede e difendersi cosí dalle calunnie di chi lo accusava d'eresia o d'ateismo. Ma anche qui il suo umor gaio si manifesta nella bizzarra idea che un diavolo discorra, con devozione di teologo ortodosso, della sapienza, della giustizia e della prescienza di Dio e d'altri problemi religiosi. In lui, come nella maggior parte dei suoi amici, la fede ha perduto di calore ed è piuttosto un'abitudine che un sentimento vivo e profondo; onde il Pulci tratta con familiarità anche gli argomenti sacri, senza però avere intenzioni ostili alla religione.

Similmente, il riso che dall'atteggiamento del poeta dinanzi alla sua materia, dallo stile, dagli episodi burleschi si spande in larga vena per tutto il poema, non tende alla satira e alla parodia delle istituzioni cavalleresche. Come è naturale, il Pulci non crede alle storie che narra, ma al pari dei suoi amici della brigata medicea, rende onore allo spirito che le informa. Di solito lo scherzo gli viene sulle labbra spontaneo, senza intenti reconditi, talché il *Morgante* non è né un poema burlesco, né un poema eroicomico, è semplicemente un poema cavalleresco scritto da un bello spirito, che rinnovò la vecchia materia esponendola in una forma rilevatamente personale. Perciò il Pulci

non poteva avere continuatori, e il suo poema rimane un monumento isolato nella storia della poesia cavalleresca. Chi si fosse provato ad imitarlo senza avere le particolari attitudini sue, sarebbe ricaduto nelle povere tantafere dei cantori popolari. La vera e feconda riforma dell'epopea cavalleresca italiana fu compiuta da un altro poeta di ingegno piú forte e di coltura piú fine che il Pulci non fosse, da Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano.

M. M. Boiardo e le sue opere minori.

9. A Scandiano appunto, feudo di sua famiglia in quel di Reggio, egli nacque nel 1434, ma passò buona parte della sua vita a Ferrara, dove frequentò la corte degli Este e si acquistò la stima e l'affetto del duca Ercole I. Questi gli affidò onorevoli uffici; nel 1481 lo creò capitano ducale di Modena e nell'87 di Reggio. Cavaliere cortese, il Boiardo ebbe animo incline a mitezza e avido di pace, d'amore. Nel 1472 sposò Taddea dei conti Gonzaga da Novellara, e della famiglia che gli crebbe intorno numerosa, fu padre teneramente affettuoso. Le sue azioni informò sempre ad una gran rettitudine, ad un sentimento inflessibile del dovere, ad un grande rispetto della legge. Negli affari amministrativi diede prova di abilità e fermezza e quando nel 1494 le milizie francesi di Carlo VIII passarono per Reggio, si adoperò con zelo indefesso affinché la città affidata alle sue cure avesse a risentire il minor danno possibile da quel passaggio. Verso la fine di quell'anno egli morí e fu pianto e onorato dai cittadini non pur come poeta ed erudito, ma come uomo virtuoso e modello di reggitore.

Latine, come portava l' andazzo del tempo, furono le prime opere del Boiardo: alcuni carmi di vario metro e di varia estensione in lode degli Estensi e dieci egloghe pastorali, graziose imitazioni delle virgiliane. Molto anche tradusse dal latino e dal greco in volgare, e fra l'altro anche un dialogo di Luciano, il *Timone*, cui adattò alla scena, dividendolo in atti, facendovi aggiunte e modificazioni e traendone cosí un di quei drammi profani foggiati sullo stampo delle sacre rappresentazioni, di cui abbiamo fatto cenno qui dietro (p. 26). In volgare il Boiardo compose anche altre dieci egloghe, parte di contenenza autobiografica e parte d' argomento storico, e un canzoniere amoroso, che tiene certo il primo posto tra quelli del secolo XV. Nella forma dello stile e dei metri vi è palese l'imitazione petrarchesca; ma l'ispirazione e i concetti ven-

gono da un sentimento vivo e profondo, di cui possiamo seguire il vario atteggiarsi. Il poeta canta il suo amore per Antonia Caprara (1469-71), le prime trepide gioie, l'esultanza della conseguita corrispondenza, la tristezza della gelosia, lo sdegno per l'abbandono, le ultime fievoli speranze. E il suo canto è ricco di immagini luminose, di fresche descrizioni degli spettacoli naturali, di tratti pieni di originalità e d'efficacia. Ma il capolavoro del Boiardo, anzi, se guardiamo al merito dell'invenzione, il capolavoro della poesia italiana del Quattrocento, è il poema per il quale discorriamo qui del gentiluomo estense, l'*Orlando Innamorato*, di cui le due prime parti (sessanta canti) erano già finite nel 1482 e furono stampate per la prima volta nell'87, e la terza rimase incompiuta alla stanza 26.ª del nono canto. Da quest'ultima stanza spira la mestizia del poeta per le sventure d'Italia (1494):

L'Orlando innamorato.

> Mentre ch'io canto, o Dio redentore,
> Vedo l'Italia tutta fiamma e foco
> Per questi Galli, che con gran valore
> Vengon per disertar non so che loco.

Egli si arrestava, differendo il seguito a tempi migliori. Ma lo colse invece la morte.

10. Spirito disposto a sentire vivamente e profondamente l'amore ed assuefatto alle galanti costumanze della corte di Ferrara, il Boiardo, come il civile consorzio che gli stava intorno, doveva gradire assai più dei racconti carolingi, dei quali rimanevano pur sempre principale argomento le epiche lotte per la fede e per la patria, i racconti brettoni, dove gli eroi educati alle più raffinate maniere del vivere cavalleresco e ardenti d'amore, combattono e affrontano pericoli d'ogni sorta per la dama del loro cuore. Dal ciclo brettone dunque era naturale che egli, volendo scrivere un poema a sollazzo dei gentiluomini e delle dame, traesse la materia. Ma quei racconti erano in generale disgregati, né i personaggi avevano così spiccati caratteri individuali e vita fantastica così vigorosa, come gli eroi del ciclo carolingio. Da questo dunque egli pensò di derivare i principali personaggi del poema e finzioni che giovassero a stringer in unità le molteplici storie. Or appunto in tale innesto della materia brettone sul tronco carolingio sta la grande e feconda novità introdotta dal Boiardo nell'epopea cavalleresca italiana. Au-

La riforma della poesia cavalleresca compiuta dal Boiardo.

che nei poemi dei giullari toscani e nel *Morgante* si incontrano episodi di tipo brettone, e dei paladini, esuli in Oriente per le male arti dei Maganzesi, si narrano non di rado avventure amorose. Ma sono intermezzi fuggevoli, che non alterano punto il carattere generale del racconto. Nel Boiardo invece è l'amore il principal movente di tutta l'azione, come nei romanzi brettoni e come il titolo stesso apertamente dichiara.

La materia dell'*Innamorato*.

Per amore di Angelica, la bella figlia di Galafrone re del Cataio, mandata dal padre a Parigi per far perder la testa ai paladini, Orlando e Ranaldo lasciano la corte di Carlo Magno, desiderosi di seguirla in Oriente; ed è l'amore di lei la causa della lunga guerra che ferve intorno alla rocca d'Albraccà, dove ella si è rinchiusa. Pugnano per lei Orlando, Galafrone, il re circasso Sacripante e Marfisa; stringono d'assedio la terra Agricane, re di Tartaria, Ranaldo, — che avendo bevuto alla fonte del disamore odia Angelica, laddove questa per effetto d'un'altr'acqua arde d'amore per lui e lo ha per forza d'incanti costretto a seguirla, — e da ultimo anche Marfisa. Quando Ranaldo, per tornare in Francia, dove si sono riversati i Saraceni sotto la guida di Agramante, lascia Albraccà, Angelica accompagnata da Orlando lo segue; sennonché dissetandosi nuovamente, ma con mutata vece alle fonti dell'amore e dell'odio, ella sente spegnersi il suo amore per Ranaldo e questi si infiamma per lei. Onde la gelosia attizza le ire dei due cugini e presso a Parigi Orlando e Ranaldo si azzuffano insieme, proprio nel momento in cui la città, minacciata da Agramante, abbisogna del loro aiuto. A questa principal favola si collegano nel poema mille svariati episodi: incontri di cavalieri fra loro e con donzelle erranti bisognose di aiuto, zuffe con giganti e con istrani mostri, descrizioni di giardini incantati e di meravigliose fatagioni, tutta una sequela di romanzesche avventure che si susseguono, si toccano, si intrecciano, si separano con piacevole alternanza. Le guerre carolinge contro i Saraceni invasori del regno di Francia, pur occupando buona parte del poema, restano nello sfondo. Esse giovano a tener viva dinanzi alla mente del lettore l'originaria figurazione dei principali eroi e a dare al racconto un punto d'appoggio, che ha quasi l'aria della storica realtà e donde tutta l'azione trae colorito di invenzione tradizionale. Ma l'interesse principale del poeta è per le avventure dei singoli cavalieri.

L'arte del narratore.

Non soltanto dalle favole brettoni il Boiardo deriva la materia del suo poema, ma anche dalla letteratura classica, dalla letteratura novellistica e dalla tradizione volgare; molto pure inventa colla sua inesausta fantasia; e tutto trasforma, riplasma, ricolorisce, tutto adatta a quel suo mondo cavalleresco e fonde in un complesso mirabilmente organico. Le varie storie sono da lui narrate ciascuna con adeguata ampiezza di svolgimento, collegate e intrecciate insieme secondo un disegno prestabilito con geniale euritmia. Il Boiardo tiene in mano tutti i fili del racconto e segue or questo or quello con abile studio di varietà, procurando che l'interesse non abbia mai per istanchezza a raffreddarsi, interrompendo un filo quando qualche inaspettata apparizione ha stuzzicata la curiosità del lettore, riannodandolo piú tardi per abbandonarlo nuovamente e ancora riprenderlo. Qui tutto è finamente congegnato e siamo ben lontani dal fare trasandato e un po' a vanvera dei cantori popolari e del Pulci stesso. Il conte di Scandiano ha anche abbandonato l'invocazione religiosa in sul principio dei canti e comincia *ex abrupto*, come se non vi fosse stata interruzione o con un breve richiamo ai fatti narrati ultimamente. Verso la fine del poema però gli esordi entrano nelle sue consuetudini e comincia ora con una descrizione, ora con qualche considerazione morale, ora col ricordo della donna amata ed ora in altra guisa. Solitamente i canti si chiudono con un saluto o un ringraziamento o un invito ai *cari signori* e alla *bella baronia*, che ascoltavano davvero o che il Boiardo si compiaceva di immaginare ascoltanti il suo dire.

L'elemento comico nell'*Innamorato*.

11. Dal ciclo carolingio il Boiardo non prese soltanto i nomi di alcuni personaggi principali; ma coi nomi serbò loro anche il carattere tradizionale, dandogli svolgimento nuovo e studiandone gli atteggiamenti nelle nuove condizioni in cui trasferiva gli eroi. Cosí Orlando è ancora il guerriero prode e generoso, l'uomo casto e severo; le sue fattezze non sono sostanzialmente mutate. Ma egli è innamorato e il nuovo sentimento lo domina profondamente, soffocando tutti gli altri, perfino l'affetto al cugino Ranaldo e la devozione alla causa della Cristianità. Sennonché Orlando, inesperto com'è nelle cose d'amore, diviene il piú goffo e malaccorto amante che immaginare si possa, e l'autore non si trattiene dal versare su lui il ridicolo fino a chiamarlo coll'autorità di Turpino « un bab-

bione ». Né soltanto per la figurazione di Orlando l'elemento comico entra nel poema. Anzi di tratto in tratto in tutta l'opera esso si manifesta in varie forme, come riso aperto, come ironia, come sorriso. Ed è naturale; ché per un gentiluomo colto del secolo XV quei colpi smisurati, quelle imprese inverosimili, quel continuo esporsi a pericoli per le piú futili ragioni, non potevano essere cose serie, e se egli non voleva cadere nel ridicolo, doveva mostrare di essere il primo a farsene gioco. Nel *Morgante* il riso è piú continuo, piú spontaneo, anche piú sguaiato; nell'*Innamorato* piú meditato, piú cosciente, piú signorile. Non s'ha però a credere che il Boiardo voglia satireggiare le istituzioni cavalleresche. Egli ha anzi per queste e per lo spirito che anima i suoi racconti, la piú grande ammirazione, e non ride se non delle esagerazioni onde i romanzatori avevano infiorato il racconto delle gesta degli eroi.

I personaggi.

12. Se in Orlando, in Ranaldo, in Carlo Magno, in Astolfo il Boiardo ha rispettato la tradizione pur modificandola e svolgendola, di piú altri personaggi o nuovi affatto o tali che nella tradizione precedente non avevano lineamenti ben determinati, ha creato con abilità straordinaria il carattere. Ecco, per esempio, Brandimarte, un saraceno che si converte al cristianesimo, bello di una soave delicatezza di sentimento, cavaliere valoroso e cortese; ecco Rodamonte, re di Sarza, anima di fuoco che sfida orgogliosamente uomini e dei e cui possono resistere appena Orlando e Ranaldo; ecco Brunello, comico personaggio, che ha tutte le parti di un lestissimo ladro e per questo come per la sua ghiottoneria ricorda talvolta Margutte. Nei poemi popolari i Saraceni sono solitamente dipinti a neri colori; il Boiardo invece presenta anche tra quelli guerrieri prodi, generosi, cortesi, perché nel suo poema poco importa la diversità della fede e, come dice il Rajna, cristiani e saraceni vivono sotto una medesima legge, la Cavalleria. Cosí, quantunque segua la legge di Macone, Ruggero è il guerriero ideale. In lui il sangue di Alessandro Magno, si unisce con quello di Ettore e dai suoi amori con Brandiamante, sorella di Ranaldo, discenderà la gloriosa prosapia degli Estensi. Si manifesta qui l'intento ch'ebbe il poeta di glorificare e adulare i suoi signori, intento in cui servigio egli immaginò anche pareti e padiglioni istoriati delle future imprese dei signori di Ferrara.

Il personaggio che muove l'azione del poema, è Angelica, la piú felice creazione della fantasia del conte di Scandiano. Leggera e capricciosa, il suo cuore non s'apre all'amore per moto spontaneo; ama Ranaldo, perché ha bevuto alla riviera incantata; a lei piace solo di farsi corteggiare da mille adoratori; è sempre una lusinghiera. E in generale il Boiardo ha giudicato severamente delle donne, introducendone nel poema altre o maliziose o sleali, o crudeli o incostanti. In Marfisa, insensibile ad ogni affetto muliebre, bella di robusta bellezza, piena d'orgoglio, di gagliardia, di valore, egli ha creato il tipo della donna guerriera.

Pregi e difetti dell'arte del Boiardo.

Oltre che di figure, nell'*Innamorato* è grande copia di situazioni poetiche e feconde, che il Boiardo sparge colla prodigalità di un gran signore, spesso senza fermarsi a trarne tutto il partito possibile. Egli sa tratteggiare scene svariatissime con efficacia incisiva; dipingere quadri idillici e spettacoli sereni con grande soavità di colori e di rime; ritrarre con vivezza di sentimento spettacoli naturali. Difetti non mancano. Le avventure si affollano e si accavallano con eccessiva insistenza; il racconto è talvolta troppo frettoloso e quindi arido; né si può dire interamente evitata la monotonia. Per mancanza di lima non tutto è finito, aggraziato, spontaneo nello stile e nel verso; non per colpa dell' autore, ma per le condizioni stesse letterarie del tempo (v. pag. 41) la lingua è intrisa nella fonetica di elementi dialettali. Ciò nondimeno il Boiardo ha il merito insigne di aver creato quell'unica foggia di romanzo cavalleresco che ai nuovi tempi si convenisse, operando la trasformazione delle gravi ed epiche narrazioni, ormai per difetto di nutrimento ideale ischeletritesi sulle labbra dei giullari plebei, in un vago balocco della fantasia privo per i lettori di realtà storica, ma appunto per questo mirabilmente acconcio a secondare le tendenze dell'arte del Rinascimento, tutta intesa alla ricerca delle bellezze formali.

Il *Mambriano* del Cieco da Ferrara.

13. L'efficacia dell' *Innamorato* è già manifesta in un poema composto nell'ultimo decennio del secolo XV, nel *Mambriano* di Francesco da Ferrara detto dalla sua sventura Francesco Cieco. Vi è narrata la guerra mossa da Mambriano re di Bitinia a Rinaldo per vendicare la morte di suo zio Mambrino, e a questo racconto si intrecciano e fanno seguito molti episodi fantastici, i piú di tipo bret-

tone, che danno al poema l' aspetto di un mal contesto aggregato di storie varie. Ai difetti dell' organamento si uniscono i difetti dell'invenzione e dello stile, che è spesso goffo e presuntuoso. Meglio che in ogni altra parte dell'opera il Cieco riuscí nelle sette novelle che vi inserí e per le quali gli bastarono le sue non comuni attitudini di narratore spigliato e vivace.

Nel secolo XVI l'*Innamorato* ebbe parecchi rassettatori e continuatori, dei quali gli uni si proposero di dare alla lingua e allo stile del poema quella grazia e quella lindura che loro mancava, gli altri di seguitare il racconto lasciato interrotto dal Boiardo. Il rifacimento toscano del Berni fece per ben tre secoli dimenticare l'originale; ma il poema che collo splendore dell' arte ecclissò insieme e l'originale e tutti i rifacimenti e le continuazioni, fu l'*Orlando Furioso* di Lodovico Ariosto.

Bibliografia.

G. Invernizzi, op. cit., capp. IV-V. A. Gaspary, op. cit., cap. XX. V. Rossi, op. cit. , cap. VIII. P. Rajna , *Le fonti dell' Orlando Furioso*, 2.ª ediz. Firenze 1900. *Introduzione*. — **2.** *I Reali di Francia con la bellissima storia di Buovo d'Antona* per cura di B. Gamba, Venezia 1821. Per i primi quattro libri l'ediz. critica di G. Vandelli, Bologna 1892-900. P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia*. Bologna 1872. — **4.** *Il Driadeo* di Luca Pulci, nei *Poemetti mitologici dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di F. Torraca, Livorno, 1888. F. Flamini, *La vita e le liriche di Bernardo Pulci*, nel *Propugnatore* N. S., I, 1ª. 1888. G. Volpi, *Luigi Pulci. Studio biografico*, nel *Giorn. Storico*, XXII, 1893. *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri* a cura di S. Bongi, Lucca 1886. — **5-8.** *Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci*, Firenze 1855, ed anche nella *Biblioteca classica economica* del Sonzogno. Di una nuova edizione curata e annotata da G. Volpi sono usciti ora i due primi volumetti, Firenze, Sansoni, 1900; manca il terzo. Al vero titolo fu aggiunta nell'edizione del 1483, la determinazione « maggiore » per distinguere il poema compiuto da quello in ventitré canti. F. Foffano, *Il Morgante di L. Pulci*, Torino 1891. — **9-12.** *Studi su M. M. Boiardo*, Bologna 1894, volume collettivo pubblicato in occasione del quarto centenario della morte del B. *Le poesie volgari e latine di M. M. Boiardo* riscontrate sui codd. e sulle prime stampe da A. Solerti, Bologna 1894. *L' Orlando Innamorato* nella *Biblioteca Classica economica* del Sonzogno ed anche Roma, Perino, 1894 con commento di G. Stiavelli ed illustrazioni artistiche di L. Edel. A. Virgilli. *Orl. Innam. Stanze scelte ordinate e annotate*, Firenze 1892. P. Rajna, *L'Orlando Innamorato*, nei citati *Studi su M. M. Boiardo*. — **13.** *Il Mambriano di Francesco Bello detto il Cieco da Ferrara*, Venezia 1840. C. Cimegotto, *Studi e ricerche sul Mambriano*, Padova 1892.

CAPITOLO V

Condizioni generali del pensiero e dell'arte nel Cinquecento.

1. Condizioni generali della letteratura nei primi quattro decenni del secolo. — 2. Il sentimento del bello nella vita. Le corti. — 3. L'architettura nel secolo XV e nei primi decenni del XVI. — 4. La scultura. Michelangelo. — 5. La pittura. Raffaello. — 6. La moralità e la religione nei primi decenni del Cinquecento. — 7. La riforma e la Controriforma. — 8. La letteratura e le arti dal quarto all'ottavo decennio del secolo XVI. — 9. La letteratura e la Controriforma. L'*Indice*.

Condizioni generali della letteratura dal 1500 al 1540.

1. All'aprirsi del secolo XVI quello svolgimento del pensiero e della letteratura, che vedemmo iniziarsi risolutamente nell'età del Petrarca e del Boccaccio, era in gran parte compiuto. Dalla contemplazione dell'idealità ultraterrena la mente umana era scesa all'osservazione del reale e, scosso il giogo di autorità dianzi venerate, s'era venuta addestrando alla libera discussione. La risorta antichità colla sua letteratura tutta pervasa dal senso della realtà e dominata dalla ragione, era stata agli Italiani stimolo e guida ad uscire dal medio evo. Dopo il Petrarca; il Poggio, il Piccolomini, l'Alberti e cent'altri avevano mostrato di sentire e saper descrivere con nuova vivezza la poesia della Natura; con l'Alberti stesso e piú con Leonardo l'osservazione era divenuta riflessione e aveva avuto principio l'investigazione scientifica del mondo fisico; per lo studio e le imitazioni dei moralisti antichi s'erano mutate le basi dell'etica, la quale prima che ai fini soprannaturali, mirava a condurre l'uomo alla felicità terrena; e la critica, specialmente per opera del Valla, movendo dai dominî della filologia classica aveva con vigore di ragionamento e con audace indipendenza di giudizio scrollate tradizioni secolari, discussa la veracità degli storici, combattuto metodi e sentenze della vecchia filosofia medie-

vale. Lo studio assiduo e l'analisi paziente degli esemplari antichi avevano trasformato e affinato il gusto del bello e avviati gli scrittori all'imitazione e al rinnovamento dell'antica eleganza. L'ideale dell'arte classica, limpida, armonica, lavorata con sapiente finezza, signoreggiava gli spiriti e già era prossimo il tempo in cui esso doveva novamente avere piena e geniale attuazione in una grande opera di poesia, che con meravigliosa efficacia rappresenta le qualità peculiari del Rinascimento italiano, nell'*Orlando Furioso*.

In quel fervido moto del pensiero e nei nuovi avviamenti e atteggiamenti dell' arte è virtualmente racchiusa tutta la posteriore evoluzione della letteratura nostra per oltre due secoli. I frutti del Rinascimento maturarono nella letteratura a grado a grado con provvidenziale lentezza, ma non furono mai così freschi e fragranti come nel periodo che corre tra il secondo e il quarto decennio del secolo XVI, periodo che vide appunto la duplice pubblicazione del poema ariosteo e che è senza dubbio il più splendido della rinnovata arte italiana. Nacquero allora intorno al capolavoro altre opere e di prosa e di poesia italiana, le quali sebbene non tocchino le stesse altezze nell'arte, anzi sebbene talvolta ne rimangano ben lontane, pure rivelano gagliarda e libera la vita dell'intelletto, spontaneo e spesso felice il connubio degli elementi diversi, classico, letterario medievale e popolaresco, che, disgregati o contrastanti nel secolo XV, tendevano a consertarsi sotto l'egemonia del primo in un'elegante e ben temprata unità. Allora il volgare sostenne le sue ultime vittoriose battaglie contro gli idolatri del latino e grazie all' opera dei teorici e ad insigni esempi pratici assurse ad unità ed uniformità di lingua nazionale; talché la letteratura, di toscana anzi fiorentina ch'era stata nei secoli precedenti, divenne, per il generale rigoglio della vita intellettuale provocato dall'umanesimo e per il pratico riconoscimento dei diritti storici e naturali del tipo idiomatico fiorentino, letteratura schiettamente e largamente italiana di sostanza e di forma. Allora l'arte dello scrivere latino raggiunse una perfezione non mai veduta dopo l' età classica, pur serbando, tra il fervore delle polemiche intorno ai criteri e alle norme dell'imitazione, una vitalità e un' agilità quali non ebbe forse più mai. Allora il pensiero ragionatore affrontava audacemente i più alti problemi della metafisica

e risalendo con obbiettiva severità di metodo dall' osservazione dei fatti storici passati e presenti alla conoscenza di verità generali, creava la scienza politica, anzi poneva le basi della scienza moderna. Ma più che la ricerca di nuovi veri scientifici o l'ardore del sentimento, signoreggiava gli spiriti il culto della bellezza esteriore, e come l'arte era la più seria e la più costante occupazione delle menti, così dell'arte era scopo precipuo la produzione di forme eleganti, che emulando quelle dell'arte classica, fossero feconde ai riguardanti del più squisito ed intenso godimento estetico. Ond'è che nelle opere letterarie l'originalità della contenenza non pareggia a gran pezza la perfezione della forma e la forza creatrice non appare così gagliarda come l'attitudine assimilativa della bellezza antica.

Il sentimento del bello nella vita.

2. La ricerca della bellezza, un' aspirazione assidua al diletto estetico ed un' avversione a tutto ciò che potesse in qualunque modo urtare il sentimento artistico delicatissimo, informavano, in ispecie nelle classi più elevate del civile consorzio, tutte le manifestazioni e le condizioni della vita. Negli arredi delle case, nelle vesti, nelle acconciature, nei ninnoli, nelle armi, al lusso si accompagnava quasi sempre, ed ove questo mancasse, ne teneva il luogo una fine e corretta eleganza. Piene di sfarzo, di sontuosi apparecchi, di fantastiche invenzioni erano le feste: processioni, mascherate, rappresentazioni, balli, tornei, banchetti. Savie norme di gentilezza e di decoro regolavano il contegno delle persone in società e le loro reciproche relazioni nella vita quotidiana; l'Italia era maestra alle altre nazioni di buona creanza e di convenienze sociali.

Le corti.

I principi e i ricchi, seguitando la tradizione gloriosamente iniziata nel secolo precedente, onoravano e colle loro munificenze stimolavano gli ingegni più colti e perciò meglio disposti ad essere artefici e giudici di eleganze, e non di rado essi stessi possedevano non iscarsa dottrina e gusto finemente educato. Al tempo di Giulio II e di Leone X Roma accolse gran folla di artisti, di eruditi, di poeti chiamati ad eseguire sontuose commissioni o allettati dalla speranza di fare fortuna. A Mantova rifulse, sapiente moderatore del civile costume, l'ingegno elegante e di soda cultura nudrito di Isabella d' Este, moglie di Francesco Gonzaga. Ad Urbino fiorì la corte dei Montefeltro e poi dei Rovereschi; a Ferrara quella degli Este a Venezia sonarono di piacevoli radunanze i palazzi dei dogi e dei

patrizi. Ed appunto in quei convegni si vennero affinando le costumanze della vita e si acuí il desiderio di eletti godimenti.

L'architettura nel secolo XV

3. Gloria immortale d'Italia, anche le arti del disegno allietavano la vita di splendide e serene visioni agli Italiani del Cinquecento. La Rinascenza si era in esse annunciata fin dai secoli XII e XIII colle costruzioni romanze e colle opere della scuola pisana (vedi I, 43); ma il suo trionfo era stato ritardato dal fiorire dello stile gotico, che signoreggiò l'architettura per tutto il secolo XIV e specialmente nell'Italia superiore tenne fronte al nuovo stile anche nel XV, dando norma alla costruzione di edifici insigni per mole e per eleganza, quali il palazzo d'Orsammichele a Firenze (cominciato nel 1337), il duomo di Milano (cominciato nel 1386), il palazzo dei Dogi (1310-1340; 1423-38) e la Ca' d'oro (1424-30) a Venezia. Colui che rinnovò mediante lo studio delle rovine di Roma le forme architettoniche, fu il fiorentino Filippo Brunelleschi (1377-1446). Per opera sua e di una nobile schiera di artefici che seguirono la via da lui segnata, il bell'arco antico a sesto tondo cacciò di seggio l'arco acuto; la semplicità e la parsimonia delle linee svolgentisi in senso orizzontale si sostituirono alle spezzature, ai frastagli, allo sviluppo saliente degli edifici gotici; animate da uno spirito nuovo d'armonia e di eleganza, rinacquero le forme dell' antica basilica o chiesa a colonne; l' *atrium* degli antichi riapparve nei cortili cinti di portici, ariosi, ed eleganti; le colonne, i pilastri, i capitelli, le trabeazioni ripresero le fogge classiche; i motivi ornamentali, i fregi ed altre particolarità dei monumenti romani rifiorirono bellamente nelle nuove costruzioni. Quello studio dell'antico che vedemmo operare sí efficacemente nella letteratura, rinnovò dunque anche l'arte. E via per il secolo XV la rinnovata architettura venne abbellendo le città italiane di edifici ammirabili, per i quali sono gloriosi i nomi, oltre che del Brunelleschi (cupola di S. M. del Fiore, Chiesa di S. Lorenzo, Spedale degli Innocenti, ecc. a Firenze), di Michelozzo (palazzo dei Medici, ora Riccardi), di L. B. Alberti (vedi pag. 45), di Benedetto da Maiano (palazzo Strozzi a Firenze), dei Lombardo (Chiesa dei Miracoli, Scuola di S. Marco, palazzo Vendramin-Calergi, ecc. a Venezia), di Giov. Antonio Amadeo (Facciata della Certosa di Pavia), di fra Giocondo (palazzo del Consiglio nella piazza dei Si-

gnori a Verona), del Bramante, per ricordare solo alcuni fra i tanti.

Bramante.

Nell'ultimo quarto del secolo XV Donato Bramante (1444-1514) adornò di chiese e di palazzi la Lombardia, specialmente Milano, e dopo che nel 1500 egli si fu trasferito a Roma, il suo genio, maturatosi nello studio delle diverse maniere architettoniche del Rinascimento e illuminato da nuove e feconde ispirazioni dallo spettacolo dei monumenti antichi, condusse l'architettura alla sua perfezione più alta. Colle costruzioni da lui compiute nella eterna città, tra le quali tiene il primo posto il palazzo della Cancelleria, ma soprattutto col disegno della chiesa di S. Pietro, che egli concepí e cominciò ad attuare per ordine di Giulio II nel 1506, diede assetto definitivo al nuovo stile ed esercitò una durevole e benefica efficacia su quasi tutti i maestri del secolo XVI. Per lui le forme antiche trovarono il loro pieno e naturale adattamento alle necessità delle fabbriche moderne. Grazie ad un logico collocamento delle parti e ad un uso sobrio e ragionevole dell'ornamentazione, la struttura degli edifici divenne piú organica; furono fermate le leggi della proporzione e dell'armonia nella grandiosità; e le nuove costruzioni riuscirono a gareggiar colle antiche non solo nell'eleganza dei particolari, ma anche nell'effetto estetico del complesso. Con questi caratteri, di cui il Bramante la improntò, l'architettura fiorì e si svolse nella prima metà del sedicesimo secolo, grandiosa, elegante, regolare eppur libera nelle sue concezioni. Operarono allora Raffaello Sanzio, cui la gloria del pennello oscurò quella di architetto genialissimo (prosecuzione della fabbrica di S. Pietro, palazzo Vidoni-Caffarelli a Roma, probabilmente la villa Farnesina, ecc.), Giulio Romano (palazzo del Te presso Mantova), Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo il giovane (palazzo Farnese), Michele Sanmicheli (costruzioni militari, palazzo Grimani a Venezia, ecc.), Jacopo Sansovino (palazzo della Biblioteca ora palazzo Reale verso la piazzetta; loggetta ai piedi del campanile di S. Marco) e Michelangelo Buonarroti, che colle cappelle Medicee, coll'edificio della Biblioteca Laurenziana a Firenze e con altre fabbriche a Roma, aperse nuove vie all'architettura.

L'architettura nella prima metà del secolo XVI.

La scultura nel secolo XV

4. Anche le arti figurative, liberatesi a grado a grado dai vincoli dello stile gotico e giottesco, ebbero nel secolo XV il loro rinnovamento, dovuto soprattutto a quello

spirito di osservazione che si manifestava pure nella letteratura, e allo studio assiduo di rappresentare ne' suoi mille aspetti il reale. — I grandi maestri della plastica nel primo Rinascimento furono Lorenzo di Cione Ghiberti (1378-1455), autore di quelle porte istoriate del Battistero di Firenze che furono dette « le porte del Paradiso », e Donato di Niccolò Bardi, chiamato Donatello (1386-1466), che le opere sue meravigliose — non ricorderemo se non le statue dei profeti nel duomo di Firenze, il San Giorgio, e la statua equestre del Gattamelata a Padova — seminò per le città di Toscana, nel Veneto e a Roma. L'espressione del carattere personale e del suo momentaneo atteggiarsi, la varietà e il contrasto delle figure e dei caratteri sono, rispettivamente nelle figure e nei gruppi, gli intenti di quei due grandi e di tutti gli scultori del Quattrocento. I quali studiarono bensí con ardore l'antico e ne ebbero efficace aiuto specie nelle opere, o parti di opere, decorative, ma seppero tuttavia serbare alle loro concezioni una freschezza incantevole, al disegno e alla modellatura una vigorosa originalità. Forse non mai la scultura rivelò un senso cosí vivo della schietta e semplice bellezza, né mai raggiunse sí grande virtú suggestiva, quanta nelle opere del Ghiberti, del Donatello, di Luca e Andrea della Robbia, famosi per le loro deliziose terrecotte, di Antonio Pollaiuolo (tombe di Sisto IV e Innocenzo VIII a Roma), di Andrea Verrocchio (tombe di Piero e Giovanni Medici in S. Lorenzo, monumento al Colleoni a Venezia, ecc.), di Bernardo Rossellino (tomba di Leonardo Bruni in S. Croce), di Desiderio da Settignano, di Mino da Fiesole e degli altri che seguirono a quei due grandi maestri.

e nel XVI. Nel secolo XVI, rottosi il bell'accordo che nell'età anteriore aveva stretto insieme architetura e scultura, questa seguí libera la sua via. Alla ricerca del reale e del vivo sottentrò l'amore del colossale e del complesso, e la cosciente imitazione dell'antico non tardò a diminuire l'originalità e a degenerare in una maniera convenzionale. Le opere di Andrea e di Jacopo Sansovino, di Girolamo Campagna, di Alessandro Vittoria, sebbene talvolta non iscarse di pregi, pure non reggono al confronto con quelle dei loro predecessori quattrocentisti. Pur sopra tutti come aquila vola per la poderosa originalità delle sue concezioni

Michelangelo. Michelangelo Buonarroti (1475-1563), che nella storia dell'arte vuole un posto appartato. Lo studio dell'antico e

dei grandi maestri del secolo XV, palese nelle sue prime opere, non infrenò la tendenza irresistibile della sua mente verso la libera creazione artistica. Il vero da lui ricercato con pertinace amore nei lunghi studi di anatomia, si sollevava nella sua fantasia trapotente a forme ideali, esprimenti non gli aspetti belli e carezzevoli della natura, sì il grande, il vigoroso, il sovrumano. E alla rappresentazione di quel mondo ideale che gli fremeva dentro, costrinse così il marmo come i colori, non meno grande pittore che scultore, artista tutto d'un pezzo nell' unità dell' ispirazione individuale. La vita della figura umana fu da Michelangelo ritratta con audacia stupenda di atteggiamenti e di mosse e con un'efficacia che conquide il riguardante e gli spegne sul labbro la critica, così nei disegni del monumento di Giulio II, di cui solo qualche parte fu attuata (il Mosè) e nelle tombe Medicee, come nei freschi della volta della cappella Sistina (1508-12) e nel Giudizio finale (1534-41).

La pittura nel secolo XV.

5. Nel secolo XV lo studio del reale infuse nella pittura uno spirito nuovo, fecondo di rapidi e grandi avanzamenti. All'uniformità dei tipi e alle fogge convenzionali si sostituì la più ricca varietà di figure vive, di espressioni, di atteggiamenti, di vestiti; gli artisti posero loro cura nella rappresentazione caratteristica dell' individuo colto in un dato momento; si cercarono con amore i contrasti pittorici fra i personaggi nei gruppi; gli sfondi si allargarono in magnifiche prospettive architettoniche o in paesaggi spiranti un profumo di primavera fiorita. I temi della pittura sacra, la quale continuava pur sempre a tenere a gran pezza il primo posto per ricchezza ed eccellenza di produzione, rimasero gli stessi che nel passato; ma si trasformò profondamente il modo della loro trattazione: le figure, lasciato l' aspetto e il costume ideale, divennero schiettamente umane e assunsero fogge e abitudini di italiani del Quattrocento (cfr. pag. 25); le scene si animarono di vita nuova e acquistarono un carattere nuovo di intimità o di grandiosità o di movimento, secondo i casi, di verità sempre. Così l'espressione pittorica del sentimento religioso si adattava alla scemata intensità e all' umana mitezza di questo. Accanto alla pittura sacra cominciò a fiorire la pittura mitologica, allegorica e storica, e per l' efficacia della scuola fiamminga si perfezionò anche la tecnica, diffondendosi l'uso del dipingere ad olio.

Il grande rinnovamento della pittura nel secolo XV si affermò primamente con Tommaso di ser Giovanni Guidi da Castelfiorentino, detto Masaccio (1401-48), che negli affreschi di S. Clemente a Roma e più splendidamente in quelli del Carmine a Firenze ritrasse, con sapiente magistero sí del disegno e sí della composizione, grandi scene di sacre leggende. Nelle opere di fra Giovanni Angelico da Fiesole e di alcun altro l'idealità della pittura medievale e i metodi giotteschi trassero dallo spirito dei nuovi tempi maggior freschezza di vita; ma i più degli artisti si misero risolutamente per la nuova via e la fornirono con grande genialità, piegando la pittura a rispondere agli intenti più vari. Fiorirono allora, per non ricordare se non alcuni dei più noti, fra Filippo Lippi che seppe temperare la crudezza del realismo con una squisita e grande serenità di espressione; Benozzo Gozzoli, Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio, Luca Signorelli da Cortona, autori di grandi serie cicliche di affreschi (p. es. nel Cimitero pisano, in S. Maria Novella a Firenze, nella cattedrale d'Orvieto), nelle quali brillano in vario grado pregi insigni di concezione, di composizione, di disegno, di colorito; Sandro di Mariano Filipepi, detto Botticelli, fantasioso creatore di figure piene di amabile soavità, che ricordano le figure delle *Stanze* polizianesche; Pietro Vanucci detto il Perugino, famoso per la sua abilità nell'esprimere la religiosità, la devozione, il sacro dolore; e il grande Andrea Mantegna (1430-1506), che lo studio del vero accompagnò collo studio dell'arte antica e grandeggiò fra i contemporanei per la plastica efficacia del disegno e per la vivezza delle sue composizioni. Le ragioni del tempo e quelle dell'arte lo congiungono coi grandi maestri del primo Cinquecento.

La pittura nei primi decenni del sec. XVI.

Così la pittura, magnificamente svolgendosi non per efficacia di modelli, ma per l'intimo vigore de' nuovi metodi e del nuovo avviamento, raggiunse in sullo scorcio del secolo XV e nei tre primi decenni del sedicesimo il pieno suo fiore. Fatta esperta di tutti gli spedienti della tecnica e addestratasi a rappresentare nei suoi mille aspetti il mondo reale — la figura umana in tutta la varietà dei suoi atteggiamenti, la natura animata e inanimata, la storia del passato e la vita contemporanea — essa assurse alla rappresentazione, in forme luminose, concrete e ben individuate di un'altissima idealità estetica, della bellezza artistica nelle sue molteplici manifestazioni. Nacquero al-

lora, fonti di ineffabile diletto ai contemporanei ed ai posteri, le grandi opere di Leonardo da Vinci (vedi pag. 47), che ne' suoi personaggi, veri quant'altri mai, infuse un'alta spirituale bellezza; di fra Bartolomeo della Porta (1475-1517), maestro nel trarre effetti stupendi dal raggruppamento architettonico delle figure, disegnate con rara larghezza e grandiosità; di Andrea del Sarto (1486-1531), primo tra i fiorentini per la splendidezza e l'armonia dei colori; di Antonio Allegri da Correggio (1492-1534), che seppe rappresentare con magistero finissimo la bellezza ideale del corpo umano, il movimento delle figure, il palpito e la gioia della vita. E insieme con questi una folla di pittori forse men noti, ma talvolta loro emuli degni, popolò le chiese e i palazzi di affreschi e di tele mirabili. La scuola Veneziana, già gloriosa in sullo scorcio del Quattrocento dei nomi di Gentile e di Giovanni Bellini, di Giovanni Cima da Conegliano, di Vittore Carpaccio, si segnalava per la varietà dei soggetti, per la divina bellezza delle forme e soprattutto per la freschezza e la vivacità del colore. Le appartengono fra gli altri, il Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), Jacopo Palma detto Palma il vecchio, Gio. Antonio Pordenone e, artista meraviglioso per la gagliardìa del concepimento, l'armonica vivezza della rappresentazione e la fecondità, Tiziano Vecellio da Cadore (1477-1576), che in sé impersona le qualità più belle e la tradizione della scuola.

Raffaello.

Ma fra tutti i pittori del secolo XVI, forse anzi fra tutti i pittori moderni, eccelle per l'armonico equilibrio della forma e del pensiero Raffaello di Giovanni Santi da Urbino (1483-1520). La sua breve vita di artista fu un assiduo gagliardo aspirare alla rappresentazione di quell'ideale bellezza che gli lampeggiava dinanzi agli occhi della mente e che, appena ritratta in una forma pittorica, pareva sfuggirgli sollevandosi a maggiore purezza. Le sue Madonne non hanno nulla del misticismo antico, ma la purissima espressione della bellezza muliebre idealizzata e, nel Bambino, della più delicata bellezza infantile, illumina di una luce nuova l'umano e dando alle figure qualche cosa di etereo, solleva il pensiero al soprannaturale. Giovinetto, Raffaello lavorò a Perugia e a Firenze e risentì l'efficacia del Perugino, di Leonardo, di Michelangelo, di Bartolomeo della Porta; nel 1508 fu chiamato da Giulio II a Roma, dove librandosi sull'ali del suo genio,

attinse la perfezione originale dell'arte e formò col Buonarroti e col Bramante la nobile triade di artisti onde quel pontificato è glorioso. La grande opera cui attese colà, furono gli affreschi simbolici e storici delle Stanze Vaticane, meravigliose composizioni, terminate sotto Leone X, nelle quali la vita del complesso esce fuori con perfetta unità dall'accordo delle singole parti, serena, drammatica, tragica secondo la natura dei soggetti. Ma insieme veniva ornando di altri affreschi le pareti di chiese romane, dipingeva nella villa Farnesina di Agostino Chigi la Galatea, seguitava a creare le sue incantevoli Madonne, decorava le logge Vaticane, dirigeva, erede dell'impresa del Bramante, la costruzione del S. Pietro, intraprendeva un rilievo topografico di Roma antica, profondeva insomma per mille guise con operosità infaticata i tesori del suo genio multiforme. Da ultimo aveva posto mano a quel gran quadro della *Trasfigurazione*, che nella sua parte superiore, la sola compiuta dal grande artefice, mostra colla profonda espressione del divino, colla forza e l'armonia del colore, come Raffaello cercasse fino a' suoi ultimi giorni sempre nuovi mezzi di rappresentazione artistica. Ma gli impedì di condurlo a termine la morte precoce.

La moralità e la religione nei primi decenni del secolo XVI.

6. Ai rapidi e gloriosi progressi delle arti e all'affinarsi delle esteriori costumanze non si accompagnò nella Rinascenza un avanzamento della moralità; anzi la vita pubblica e privata italiana offre nel secolo XV e nella prima metà del XVI lo spettacolo di un grande disordine morale.

Appaiono rilassati i vincoli della famiglia; trionfa sfacciatamente l'amore libero e sensuale e degenera spesso in turpe laidezza; il denaro, la forza, la prepotenza sopraffanno la giustizia; la sete di vendetta arma non di rado la mano; la brama del godimento o dell'utile, anzi che un alto concetto del dovere, regge l'operare. Gli è che la base sovrumana data dal cristianesimo alla morale aveva perduto parte del suo vigore imperativo per l'affievolirsi del sentimento religioso e per il soverchiare nella coscienza degli interessi mondani. La fede non era spenta, ma aveva cessato di essere un sentimento gagliardo ed efficace, e si era tramutata in un' abitudine inerte. Risorgeva talvolta vivida e ardente nelle cittadinanze per una pubblica sventura o per la parola infiammata di un predicatore di penitenza (come fu a Firenze al tempo del Savonarola) o negli individui in qualche più solenne momento della

vita; ma erano brevi e passeggeri ritorni. Solitamente la scrupolosa osservanza delle pratiche devote pareva bastevole omaggio alla religione, senza che a quella corrispondesse il culto interiore delle idealità sovrasensibili, sul quale prevalevano ormai le cure dei beni terreni. L'aspirazione alla beatitudine eterna non aveva piú tal forza da porre un freno alla ricerca dei godimenti umani e accanto a sé tollerava il vigoreggiare di un sentimento cui fomentavano la rinata letteratura antica e piú la rinata ed esagerata coscienza delle energie individuali, l'amor della gloria, che è aspirazione alla perpetuazione ideale dell'esistenza terrena. D'altro canto un nuovo fondamento della morale non si era ancora potuto sostituire allo scosso fondamento religioso, perché le savie massime della filosofia antica rifiorenti dagli scritti di Cicerone e di Seneca nei nuovi trattati, non avevano riacquistato se non una vita letteraria, rettorica, e solo con un lungo lavorio di trasformazione e di assimilazione potevano generare concetti e norme giovevoli alla pratica della nuova vita sociale. Ben altramente operoso era, come sappiamo, l'ideale estetico che gli antichi avevano fatto conoscere agli Italiani. Ed esso facilmente penetrava nel campo della morale, stornando l'attenzione dall'intimo valore delle azioni e volgendola piuttosto al loro aspetto esterno. Il concetto del *buono* erasi oscurato dinanzi a quello del *bello*; e la parola *virtú* era venuta perdendo il suo significato cristiano, talché virtuoso si diceva chi sapesse comunque fronteggiare gli eventi in pace o in guerra, chi conseguisse molti prosperi successi, chi ostentasse liberalità e magnificenza.

Né a rinvigorire la fede e a ristabilire l'impero di una piú rigida morale, valeva la Chiesa, che favorendo fin dal pontificato di Martino V (1417-1431) l'umanesimo, aveva indirettamente cooperato e cooperava a quella resurrezione di consuetudini e di idee pagane, che dalla letteratura si diffondeva pur nella vita. Essa stessa si era dovuta piegare al nuovo avviamento del pensiero e cedendo alle necessità dei tempi quasi procurava di compensare collo splendore degli esterni apparati l'indebolirsi della sua autorità sulle coscienze. Da Niccolò V a Leone X il fasto delle cerimonie e la magnificenza delle costruzioni andarono continuamente crescendo e uno spirito profano di paganità si diffuse in tutte le forme del culto. Inoltre la corruzione, che già nel medio

evo aveva attirato sulla curia pontificia aspre censure anche da parte di uomini pii e di caldi fautori della religione, si era aggravata e diffusa. La simonia e il mercato delle indulgenze erano ormai piaghe inveterate della curia; con Sisto IV il nepotismo, piaga non nuova, era sorto a nuova e scandalosa audacia, e, temperato o represso da Giulio II, rifioriva tristamente sotto i papi medicei; gli ecclesiastici, trasgredendo le leggi canoniche, davano spesso esempi deplorevoli di vita scostumata; anzi con Alessandro VI si era perfino veduta la piú sfacciata dissolutezza assidersi sulla cattedra di S. Pietro.

La Riforma

7. Mentre nello splendido fiorire delle lettere e delle arti, nella paganità delle fogge, nell'indifferenza religiosa, nell'immoralità della vita, trionfava il Rinascimento italiano, in Germania Martino Lutero affiggeva alle porte della cattedrale di Wittemberga le sue 95 tesi (1517) e il 10 dicembre 1520 bruciava pubblicamente la bolla con cui Leone X lo condannava; fatti decisivi nella storia del pensiero e della coscienza umana, perché da essi ha principio quel moto religioso che sottrasse alla soggezione del papato un buon terzo d'Europa. La grande ribellione protestante, che proclamava la necessità di ricondurre il dogma alla primitiva purezza e di por fine ai disordini della Curia romana, non si propagò mai largamente e durevolmente in Italia, dove pure aveva avuto, massime per le sue aspirazioni d'indole disciplinare, tanti e si nobili precursori. Qui le mancò quel vigoroso incremento che in Germania le venne dallo spirito nazionale insorgente contro l'egemonia, non soltanto spirituale, dell'elemento latino; le fu avverso il carattere stesso degli Italiani proclivi a guardar freddamente le questioni religiose e ripugnanti all'austerità delle nuove dottrine; e per la vicinanza del papato la repressione poté, ove accadde, essere pronta ed efficace. Tuttavia anche fra noi la Riforma ebbe un' eco non fievole e, mediatamente, un'azione poderosa sulla vita del pensiero.

Il desiderio di un rinnovamento del sentimento religioso e di una restaurazione della disciplina ecclesiastica non si era spento nel 1498 col Savonarola; ma risorse nella società italiana piú gagliardo e diffuso allo scoppiare della rivoluzione protestante. Gli spiriti piú elevati e pii, uomini, donne, filosofi, letterati, ecclesiastici, si trovarono uniti nella comune aspirazione e si fecero propu-

gnatori di un ravvivamento del culto interiore e di una riforma della Chiesa e dei costumi, che ristabilissero l'accordo, ormai dileguatosi, tra la fede e la vita. Quasi in ogni parte d'Italia nei più eletti convegni si agitavano le questioni teologiche sollevate in Germania, e con più calore di ogni altra quella della giustificazione per mezzo della sola fede, che quantunque fosse il fondamento della protesta luterana, poteva tuttavia essere allora discussa liberamente anche da chi non volesse uscire dai confini della più pura ortodossia, perché non ancora definita dalla Chiesa. Né quei nobili spiriti, tra i quali primeggiava Gaspare Contarini, insignito nel 1535 della sacra porpora da Paolo III, volevano staccarsi da Roma, anzi vagheggiavano una conciliazione coi Protestanti, che ponesse fine allo scisma. Sennonché falliti colla dieta di Ratisbona (1541) i tentativi di attuare codesta generosa utopia, la Chiesa dominante, fatta conscia del pericolo che la minacciava, prese risolutamente il partito della resistenza, onde venne a determinarsi, sotto Paolo III (1534-1549), quell'avviamento della politica religiosa dei Papi, che fu detto la Controriforma o la reazione cattolica e che mise capo al Concilio di Trento. Gli spiriti più moderati e conciliativi, come il Contarini, si ritrassero allora in disparte, ed altri, spinti dal fanatismo stesso dei cattolici, si risolsero ad abbracciare le dottrine eterodosse. Così in alcune terre d'Italia, a Ferrara, a Modena, a Lucca, a Napoli, nell'Istria, si formarono alcuni più o men validi aggruppamenti di protestanti, che però non tardarono ad essere sgominati dalle persecuzioni e dai roghi.

La reazione cattolica.

Dopo mille titubanze e tergiversazioni, il Concilio fu aperto a Trento nel 1545 e attraverso ad infinite difficoltà e discordie, dopo lunghe interruzioni e una passeggera traslazione a Bologna (1547), fu condotto a termine nel 1563, pontificante Pio IV. Esso determinò in modo immutabile e indiscutibile il dogma cattolico, raffermò l'autorità assoluta dei pontefici, ristabilì la disciplina ecclesiastica, decretò l'istituzione dei Seminari onde si avvantaggiò l'educazione del clero, regolò secondo norme fisse la liturgia, provvide alla moralità mediante leggi sulla celebrazione e l'indissolubilità dei matrimoni e pose freno alla stampa coll'istituzione dell'*Indice*. Il sentimento religioso rinnovato, come aveva spinto la Chiesa per la via delle riforme, così le porse vigoroso aiuto nell'attuazione delle

deliberazioni del Concilio. Uomini pii e ardenti di fede e di carità apparivano dovunque; erano stati di fresco fondati e si venivano fondando nuovi ordini religiosi; e la Chiesa, con finissima arte stringendo in una salda compagine quelle forze, le volse per diverse vie ai fini che intendeva raggiungere. Lo zelo veramente cristiano che gli uni ponevano nell'esercizio del ministero ecclesiastico, nel governo delle scuole e in ogni opera di carità e ravvaloravano coll'esempio di una vita austera; il fanatismo cieco e crudele di troppi altri, volto alla persecuzione e all'estirpazione dell'eresia dovunque essa s'annidasse o paresse annidarsi; e quindi le sospettose inquisizioni, l'intolleranza meticolosa, le repressioni spietate del Santo Uffizio, istituito fino dal 1542; l'ardore battagliero e la furia di espansione dei Gesuiti, la cui regola era stata approvata nel 1539 da Paolo III; tutto ciò valse a condurre a compimento l'opera della reazione cattolica e a cambiare in poco più di mezzo secolo l'aspetto della vita italiana. La disciplina e la moralità del clero alto e basso furono realmente migliorate; fu arrestato il diffondersi della riforma luterana; costumanze e tendenze che palesemente contrastavano colla religione cristiana furono represse e soffocate; uno spirito di ascetismo e di pietà tornò o parve tornasse ad alitare nel mondo. Ma la Chiesa irrigiditasi in dogmi e forme stabilmente definite, perdette quella pieghevole « adattabilità » per cui dianzi aveva facilmente seguito la graduale trasformazione del pensiero e del costume; il terrore dell'Inquisizione, che su tutto vigilava e tutto aduggiava, educando gli spiriti ad uno studio menzognero delle apparenze, falsò il carattere ed instaurò il regno dell'ipocrisia; fra le strettoie dell'assolutismo papale, alleato del bigotto assolutismo spagnuolo, andò interamente perduta la libertà del pensiero e della coscienza.

La letteratura e le arti dal 1540 al 1580.

8. Efficacia notevole ebbe senza dubbio la reazione cattolica nella letteratura, non tale però che questo moto religioso possa essere considerato come la causa della decadenza letteraria. Esso valse soltanto ad accelerare e in parte a dirigere un' « evoluzione », che per legge ineluttabile si era già preparata e si veniva compiendo.

Già nel decennio che corse fra il 1530 e il '40, la letteratura, anzi le arti tutte cominciarono a grado a grado ad assumere quell'aspetto che, rassodatosi via via nei tempi

immediatamente successivi, esse mantennero fin verso il 1580; fino a che i fronzoli e le aberrazioni della decadenza insinuandovisi con processo lento e graduale, non riuscirono a mutarlo. La vitalità esuberante e spontanea, onde letteratura ed arte erano state belle nel pieno fiorire del Rinascimento, si compose gravemente nella pacatezza di una perfezione squallida e studiata; alla maturità fresca e rigogliosa, ancora avvivata dai guizzi della gioventú, sottentrò la maturità seria e contegnosa, attristata dai segni forieri della vecchiaia. L' architettura, pur senza perdere della sua grandiosità, si piegò alla tirannide delle regole classiche e adagiatasi in certi tipi fissi, divenne piú fredda e compassata. Era il tempo dei grandi teorici, di Giacomo Barozzi detto il Vignola, dello Scamozzi, del Serlio, di Andrea Palladio da Vicenza. La scultura declinò rapidamente al manierismo o alla vacua imitazione delle audacie michelangiolesche. Nella pittura venne a mancare quella bella armonia fra il pensiero e la forma, che era stata sua gloria nell'età precedente, e prevalse la ricerca dell' effetto, dei grandi e artificiali raggruppamenti di figure, delle pose senza motivo faticose, dei contrasti di luce. Solo la scuola veneziana non tralignò e diede ancora all'arte nomi come quelli di Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1519-1594) e di Paolo Caliari detto Veronese (1528-1588), ed opere come quelle che adornano le sale del palazzo dei Dogi a Venezia. Il florido e vigoroso umanesimo del primo Cinquecento intristí nell'imitazione gretta e pedantesca o prese un avviamento critico e filologico. Il culto esagerato delle regole e dei modelli classici e l'ammirazione degli stessi scrittori italiani piú antichi diedero bensí alle opere letterarie una linda eleganza di forma, quale non s'era mai veduta e forse non si vide piú cosí universalmente diffusa; ma vincolarono la libertà della creazione fantastica. All'aura morta delle Accademie che non tardarono a pullulare, la letteratura si immiserí negli scherzi melensi o sguaiati, nelle polemiche vuote, nelle discussioni e nelle cicalate ora dottamente pesanti ed ora frivole, non ostante il solenne atteggiamento. A Firenze essa poté per la sua piú stretta connessione colla lingua e col pensiero del popolo, mantenere ancora una cotale non isgradevole vivacità, ma questa degenerò facilmente in una sbrigliata scapestreria. Insomma se la decadenza non era peranco sopravvenuta, la condizione della letteratura era però simile a

quella di chi, arrivato con lena baldanzosa sopra un'alta spianata, vi si vada sollazzando sonnacchioso e talora rasenti con inconsapevole temerità il precipizio.

La letteratura e la controriforma.

9. A questa condizione di cose si sarebbe giunti e in parte si giunse infatti pur senza la reazione cattolica, solo per il progressivo indebolirsi dei primitivi impulsi del Rinascimento. Per effetto della reazione rifiorirono gli studi di teologia e di storia della Chiesa; si moltiplicarono sí nella prosa e sí nella poesia le opere di argomento ascetico o comunque sacro; il sentimento religioso rinnovato si affermò, sincero o artificiale che fosse, quasi in ogni genere letterario; dottrine filosofiche, morali, scientifiche accettate e patrocinate dalla Chiesa soppiantarono le libere speculazioni dei pensatori, e nella letteratura amena si venne manifestando la tendenza a nascondere le immagini voluttuose sotto un velo di svenevole sentimentalità. Dalla mitologia classica si continuarono a trarre soggetti ed ornamenti; ché non si poteva troncare d'un subito una abitudine inveterata; ma al classicismo venne meno quella vita feconda cui lo aveva tratto il Rinascimento, ed esso, imprigionato strettamente nell'ambito dell'arte decorativa, finí coll'essere una semplice fonte di formule poetiche, delle quali la Chiesa non aveva motivo di impaurirsi.

La censura vigilava sui nuovi libri, che dovevano essere sottoposti alla sua approvazione prima di essere stampati. Gli autori a torturare il loro pensiero per cansare o per vincere gli scrupoli di censori sottili, ombrosi, talvolta ignoranti; a sopprimere, a modificare, a cambiare frasi e parole. Erano specialmente spiate e prese di mira le idee eretiche o che anche lievemente puzzassero di eresia, le frasi e le parole che potessero essere tratte, anche in mala fede, a significato ereticale, i giudizi o i racconti che potessero sonare offesa all'onore del clero o ne rivelassero le magagne. All'immoralità non si dava grande importanza; anzi verso le scritture indecenti o licenziose si usò una mitezza che fa meraviglia.

L'Indice dei libri proibiti.

Secondo questi criteri fu compilato fin dal 1549 e stampato a Venezia un catalogo di libri, dei quali la Chiesa proibiva la lettura; ma, come s'è accennato, tale materia fu disciplinata con norme fisse solo dal Concilio di Trento, che istituí la *Congregazione dell' Indice* propaggine del Santo Uffizio. Molti *Indici* di libri proibiti furono pubblicati nel secolo XVI. In essi sono registrate non solo

tutte le nuove opere italiane e straniere che via via venivano in luce senza l'approvazione della censura, ma anche molte opere che prima erano state stampate piú e piú volte ed erano corse liberamente per le mani di tutti. Cosí la Chiesa procurava di scemar l'efficacia della letteratura fiorita nelle età precedenti. E i libri proibiti erano assiduamente ricercati nelle case dei privati e nelle botteghe dei librai, sequestrati e talvolta, come accadde sotto il terribile Paolo IV, bruciati nelle pubbliche piazze, mentre chi ne era scoperto possessore veniva sottoposto a processo. Di alcuni scrittori, come del Machiavelli, di Erasmo da Rotterdam, dell'Aretino, erano non solo proibiti gli scritti, ma perfino vietato di pronuziare il nome; di altri tutte le opere od alcune erano proibite finché non fossero state corrette (*donec corrigerentur*) secondo gli intenti della Congregazione. Furono cosí messe a stampa molte edizioni « espurgate », nelle quali le vecchie opere della nostra letteratura compaiono ritoccate o mutilate, talvolta con grossolana disinvoltura e quasi sempre con successo poco felice; perché a dar carattere cristiano ad un libro che originariamente non l'abbia, non possono certo bastare alcuni, siano pure audaci, troncamenti e la sistematica sostituzione di certe parole che paiano aver sapore di paganesimo o d'empietà, con altre apertamente ortodosse (p. es. *fato*, *fortuna* con *Provvidenza*). Famosa è la rassettatura del *Decameron*, compiuta per desiderio di Cosimo I da teologi della corte pontificia designati da Pio V e da quattro letterati fiorentini, tra i quali primeggiò Vincenzo Borghini. Mentre quelli, sopprimendo o mutando, tolsero tutti gli accenni a cose di religione e a persone di chiesa, questi con buona critica si studiarono di restituire alla vera lezione le parti del testo risparmiate dalla censura ecclesiastica; e in questo nuovo assetto il *Decameron* fu primamente stampato a Firenze dai Giunti nel 1573.

I caratteri e gli avviamenti vari della letteratura nostra nel Cinquecento, abbiamo qui rappresentati sommariamente e per cenni generici. Li impareremo a conoscere meglio studiando partitamente nei prossimi capitoli gli svolgimenti e le manifestazioni del pensiero letterario italiano in quel secolo.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia*, vol VII. A. Canello, *Storia della letterat. ital. nel secolo XVI*, Milano 1880. A. Gaspary, *Storia*. vol. II, P. II. F. Flamini, *Il Cinquecento*. Milano 1900 (in corso di pubblicazione). P. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, 2.ª ediz. 1895-96, vol. 3. *Introduzione* e Lib. I, cap. IX. G. Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, discorsi IV e V, nelle *Opere*, I. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, traduz. dal tedesco, Firenze, 1876, in 2 voll.; opera d' importanza capitale, di cui si viene ora stampando la seconda edizione italiana con aggiunte per cura di G. Zippel, vol. I, Firenze, 1899; il II non fu ancora pubblicato. *La Vita italiana nel Cinquecento*, Milano 1894, conferenze. — **3-5**. F. Carabellese, *Brevi ed elementari nozioni di storia dell'arte*, Trani 1897. E. Müntz, *L'arte italiana nel Quattrocento*, Milano 1894, e *L' età aurea dell' arte italiana*, Milano 1895, traduz. dal francese. J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte italiane), Lipsia 1893 (Se ne ha una traduz. francese). — **7**. E Masi, *La riforma in Italia*, conferenza, in *La vita ital. nel Cinquecento*, pag. 53 sgg., e *La reazione cattolica*, in *La Vita ital. nel Seicento*; Milano 1895, p. 57 sgg. C. Cantù, *Gli eretici d' Italia*, Torino 1865. — **9**. C. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts chez les peuples catholiques*, Paris. 1884.

CAPITOLO VI

L' umanesimo e la lingua volgare nel Cinquecento.

1. Frutti dell' umanesimo quattrocentistico. La stampa. Aldo Manuzio. — 2. Gli studi del mondo classico nei primi quarant'anni del secolo XVI. Il ciceronianismo. — 3. Roma e Leone X. — 4. La poesia latina. Poemi religiosi di Battista Mantovano e del Sannazzaro — 5. Marco Girolamo Vida. — 6. La poesia descrittiva e didascalica latina. Girolamo Fracastoro. Lo *Zodiacus Vitae* di Marcello Palingenio. — 7. La lirica latina: Gio. Cotta, A. Navagero, M. A. Flaminio. — 8. Gli studi classici dal 1540 al 1580: fine del ciceronianismo, poesia latina, studi filologici e storici sull'antichità. — 9. Ultimi contrasti fra il volgare e il latino. Le prime grammatiche e i primi vocabolari del volgare. — 10. Pietro Bembo e le sue *Prose della volgar lingua*. — 11 Teoria linguistica del Castiglione e di Giangiorgio Trissino — 12. La questione della lingua nel secolo XVI.

Frutti dell'umanesimo del Quattrocento.

1. L'umanesimo, iniziato dal Petrarca, vigorosamente fomentato dal Poggio, disciplinato dal Valla, fatto strumento d'arte squisita dal Poliziano e dal Pontano, compiva e coronava tra lo scorcio del secolo XV e i primi quattro decenni del secolo XVI la sua opera, che fu essenzialmente rinnovamento dell'arte. L'età delle grandi scoperte letterarie era finita; studi assidui e sagaci avevano migliorato il testo e spesso appurata la retta interpretazione dei classici latini; le regole della sintassi e dello stile, tratte fuori dal Valla, avevano dato un saldo ed uniforme fondamento di correttezza alla libera e multiforme imitazione; gli studi ellenistici avevano ripreso il posto che loro si conviene tra gli *studia humanitatis* (vedi p. 6). E alla diffusione dei risultamenti cui era pervenuto e via via giungeva quel moto erudito, conferiva efficacemente la grande invenzione che nata in Germania, aveva trovato fin dal 1465 ospitalità anche in Italia. A Subiaco, a Roma, a Venezia, a Milano, a Verona, a Firenze e quasi in ogni altra città ove la vita intellettuale non languisse, s' erano infatti piantate officine tipografiche e i torchi rapidamente operosi moltiplicavano gli esemplari delle antiche e delle nuove scrit-

La stampa

ture, sotto il vigile occhio degli umanisti, revisori e correttori dei testi. Nel ventennio che corse dal 1494 al 1514, Venezia fu il principal centro donde la stampa irradiò novamente sul mondo la luce dell'antica civiltà.

Aldo Manuzio.

In quegli anni infatti esercitò a Venezia la sua attività feconda Aldo Pio Manuzio da Sermoneta presso Velletri (1450-1515), il più famoso fra i tipografi del Rinascimento. Per merito suo gli scrittori greci, dei quali solo quattro erano stati fino allora stampati nel testo originale, andarono per il mondo parlando la loro propria lingua, e i latini e gli italiani poterono esser letti in edizioni eleganti e corrette. Dotato di quel buon gusto che era comune nell'età sua, Aldo perfezionò l'arte tipografica inventando e usando i bei tipi che imitano il corsivo delle scritture e dando voga al maneggevole formato in ottavo, tanto più comodo degli *in folio* faticosi. Educato all' umanesimo nelle scuole di Roma e di Ferrara, egli pose inoltre ogni cura affinché le sue edizioni, com' erano nitide e belle, così offrissero anche testi accuratamente costituiti mediante il confronto dei buoni codici e l' uso di savi canoni critici. Ad apprestarli e a vigilarne la stampa attendeva assiduamente, con Aldo stesso, quella nobile schiera di grecisti e latinisti che egli aveva raccolto intorno a sé in una accademia di filelleni dotta e laboriosa. Ne facevano parte Gio. Battista Cipelli detto l'Egnazio, il pistoiese Scipione Forteguerri (grecam. Carteromaco), il cretense Marco Musuro, primo editore, pei tipi aldini, di Platone (1513) e molti altri. Gli statuti, dettati dal Carteromaco, prescrivevano che vi si parlasse sempre greco, e le geniali radunanze nelle case di Aldo a S. Agostin erano frequentate dai dotti foresteri che visitavano Venezia, mentre principi ed eruditi, non pur italiani, ma tedeschi, francesi, polacchi, tenevano corrispondenza col grande tipografo-filologo, lo sollecitavano a mandar loro le primizie delle sue edizioni (spesso memorande nella storia dei testi) e gli davano o ne ricevevano consigli ed aiuti. Aldo morí nel 1515, lasciando ai compagni d' arte un esempio nobile e fecondo e nella famiglia una tradizione di operosità e di dottrina, che rifiorendo nel figliuolo Paolo e nel nipote Aldo il giovine, rese onorato il nome dei Manuzi per tutto il secolo XVI.

Gli studi del mondo classico fino al 1540 c.

2. Dalle cattedre universitarie, lettori famosi di rettorica, di eloquenza e di poesia propagavano e ravvalora-

vano sempre piú l'amore per gli studi del mondo antico greco e latino. Le biblioteche e i musei che papi, principi e privati cittadini venivano formando e via via arricchendo, offrivano ogni sorta di materiali e di mezzi a quegli studi. Se le scoperte letterarie ristavano, l'ardore che si poneva nella ricerca di statue, medaglie, cammei, monete, iscrizioni, aveva pur sempre di che essere appagato, e le eccelse opere di scultura che si venivano disotterrando, come per es. il gruppo di Laocoonte (1506), rinfocolavano l'ammirazione per la bellezza antica. Alcuni eruditi, come Celio Calcagnini (1479-1541) e Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552), raccoglievano gran copia di notizie ad illustrazione della storia, della mitologia, della geografia, dell'arte e delle istituzioni antiche e ne compilavano libri di varia natura e di varia estensione, utili certamente e ammirevoli per la vastità della dottrina, ma farraginosi e in piú parti inesatti. Per verità lo spirito critico negli studi classici languiva, e la filologia, come noi la intendiamo, come pura ricostruzione e rievocazione del mondo e del pensiero antichi, non annoverò in Italia nei primi quarant'anni del secolo cultori che degnamente continuassero l'opera di un Valla e di un Poliziano. Sull'avviamento scientifico prevaleva l'avviamento pratico, e la domestichezza coi classici era ricercata sopra tutto come mezzo per rinnovare in altre opere letterarie le loro bellezze di stile e di lingua. Quindi i trattati di rettorica e di stilistica, che furono allora composti in buon numero; quindi i primi vocabolari latini, dovuti al bergamasco Ambrogio da Calepio (dal cui nome i dizionari furono detti *calepini*); quindi le vivaci polemiche intorno alle norme da seguirsi nello scrivere prosa latina.

Il ciceronianismo.

Fin dai primordi del secolo precedente Gasparino Barzizza, umanista bergamasco, s'era fatto apostolo dell'imitazione ciceroniana, e le sue dottrine stilistiche avevano trovato allora e dipoi largo consenso di approvazione, talché tutta una scuola di scrittori non vedeva proprietà ed eleganza fuori del latino dell'Arpinate e si studiava di non discostarsi da lui nella scelta e nell'uso delle parole, delle formule, dei modi e di riprodurre gli andamenti, i giri, i numeri del suo periodare. Altri combatterono vigorosamente, e nella teoria e nella pratica, codesta esclusiva imitazione di un unico modello e, fautori della varietà e della vivezza, propugnarono una libertà stilistica, che consen-

tisse agli scrittori di attingere parole e locuzioni da autori di ogni età e perfino di crearne di nuove quando occorresse alla chiara e precisa espressione del pensiero; così che lo stile venisse ad essere l'immagine di chi scriveva e non fredda scimmiottatura di un modello determinato. Ma quantunque voci assai autorevoli, come quella del Poliziano, si levassero a sostener questi principî eclettici, tuttavia il ciceronianismo finì col trionfare nel ventennio tra il 1510 e il 1530, e lo studio della maggior parte dei prosatori fu tutto in procurar di rivestire il pensiero, anche a costo di sfigurarlo e falsarlo, di quelle forme che al grande romano correvano invece spontanee alla penna. Le epistole e le orazioni, scritte in gran copia in quel tempo, spesso altri pregi non hanno se non la purezza della lingua, l'impeccabile lindura dello stile e la sonora rotondità del periodo; pregi di forma, ai quali bizzarramente contrastano i rancidumi o la puerilità o la tenuità della contenenza.

Principal rocca del ciceronianismo fu Roma, dove più gagliardo dominava, com'è ben naturale, quel sentimento della *romanità pagana*, che aveva la sua espressione estetica nella fedele e pura riproduzione del grande modello e quindi in un inappuntabile travestimento pagano del pensiero e dei concetti moderni. Là un giovane belga, Cristoforo Longolio, « un barbaro » che aveva osato venire a Roma per connaturarsi il buon gusto e il genio della latinità, fu citato a giudizio dinanzi al Popolo e al Senato come reo di offesa alla maestà sacra di Roma (1519) per certa sua giovenile orazione in lode dei Franchi; nè l'aver fatto ammenda del fallo in cinque altre solenni orazioni e la protezione del pontefice stesso e dei letterati più autorevoli bastarono a stornare dal suo capo la tempesta; onde miglior partito gli parve lasciar improvvisamente la città eterna che affrontare la disputa fattasi aspra e velenosa. E là il ciceronianismo ebbe sanzione che noi diremmo ufficiale, quando Giovanni de' Medici fu inalzato al trono pontificio e, prima ancora di uscir del conclave, elesse a suoi segretari Pietro Bembo e Jacopo Sadoleto, due apostoli della schietta imitazione ciceroniana contro l'eclettismo tacciato di barbarie, due latinisti elegantissimi. Così Leone X potè gustare rinnovate le grazie dell' eloquenza antica nei *brevi* che uscivano dalla sua cancelleria.

Roma e Leone X.

3. Figlio di Lorenzo il Magnifico, egli aveva redato dal padre un sentimento vivo dell'eleganza e l'amore delle lettere e delle arti, e fu mecenate splendido e fastoso, tale da meritare che dal suo nome s'intitolasse quell'età. Per vero Leone X in parte non fece se non promuovere e seguitare l'attuazione dei grandi disegni artistici di Giulio II e nelle lettere non sempre diede prova di gusto fine e di retto giudizio. Ma certo si è che non mai in sí gran copia come sotto il suo pontificato, affluirono a Roma i letterati d'ogni risma, alcuni chiamati da lui, i piú accorsi per godere dell'inesauribile prodigalità del pontefice. Erano eruditi, grammatici, poeti di ricca e tersa vena, scombiccheratori di versi lutulenti, improvvisatori, buffoni. Leone, con medicea versatilità, dava ascolto a tutti, ma in particolar modo si compiaceva della compagnia di questi ultimi e volontieri prendeva parte ai loro scherzi o faceva loro certe burle quanto comiche altrettanto poco cristiane. Voleva godere la vita e si dilettava assai di feste, di giochi, di banchetti, di cacce; ma sapeva insieme comparire in pubblico con tutta la solenne dignità che si addiceva al suo ufficio e con la splendidezza di apparati che i tempi fastosi richiedevano; e sapeva usare la sua munificenza in opere veramente utili alla cultura, quali la fondazione di un collegio sul Quirinale, dove giovani greci erano mantenuti e educati, l'incremento della biblioteca Vaticana e la condotta di lettori insigni per lo Studio.

La poesia latina.

4. Se la corte magnifica di papa Leone e le adunanze geniali che solevano tenersi nei palazzi e nei giardini di prelati e di signori amanti delle lettere, richiamarono a Roma, quali per brevi visite e quali a stabile dimora, poeti d'ogni parte d'Italia (ne rassegna la lunga schiera Francesco Arsilli in un poemetto latino), e se dal lucro e dagli onori che Roma prometteva, piú che dalla natural vena o da un'ispirazione sincera, molti, troppi furono mossi a bazzicar colle Muse; ai progrediti studi della lingua e delle opere letterarie degli antichi si deve la bella fioritura di cui la poesia latina si allietò nei primi quarant'anni del secolo XVI, quando tra la folla dei verseggiatori dappoco, mediocri o addirittura cattivi, un manipolo non iscarso di poeti latini seppe segnalarsi per l'abilità onde rinnovava le pure eleganze dei classici.

Uso della mitologia nella poesia religiosa.

Come i pittori del Quattrocento, tutti intenti a ritrarre nelle loro opere la realtà, non si facevano scrupolo di rap-

presentare le scene degli Evangeli con un naturalismo che può talvolta sembrare perfino irriverenza, cosí i poeti del primo Cinquecento, tutti infatuati nell'imitazione classica, non si peritavano di ammantare soggetti cristiani di un classico paludamento. Il sentimento religioso, sappiamo, erasi fatto piú umano, piú tollerante, piú superficiale e i poeti credevano di non poter rendere alla religione omaggio piú alto che celebrandone i misteri nelle forme perfette dell'arte greca e latina. Il carmelitano Battista Spagnuoli, detto Battista mantovano (1448-1516), autore fecondissimo e dai contemporanei troppo esaltato di poemi, di egloghe, di epigrammi, di selve latine, fece grande sfoggio di ornamenti e di finzioni mitologiche narrando nelle sue *Parthenicae* la vita di Maria e di altre sante vergini. Anche nel *De partu Virginis* del Sannazzaro pubblicato, come s'è detto nel 1526 (cfr pag. 43), il contrasto delle invenzioni pagane colla materia diviene talvolta, secondo il nostro gusto, troppo stridente. Dei tre libri nei quali è diviso, i due primi narrano i fatti dell'umano riscatto dall'Annunciazione alla nascita del Redentore, l'ultimo descrive l'esultanza del Cielo e l'adorazione dei pastori e si chiude con un lungo discorso del fiume Giordano, il quale rammemora una profezia di Proteo sul rinnovamento del mondo per opera di Cristo. Qui la mitologia fa veramente parte della macchina del poema; nel resto però ha quasi sempre ufficio ornamentale ed entra a modo di reminiscenza o per via di similitudini o in grazia della voluta purezza classica della lingua. La fresca vivacità delle descrizioni e delle immagini, l'elegante sobrietà e la plastica efficacia della dizione e la virgiliana armonia del verso danno al *De partu Virginis* una vaghezza incantevole. Sennonché il racconto evangelico, semplice ed ingenuo, perde gran parte della sua poetica efficacia rivestito della pompa magnifica dell'arte antica.

Poemi sacri di B. Mantovano

e del Sannazzaro.

5. Molti altri poemi d'argomento religioso vennero in luce in quei primi decenni del secolo XVI; ma qui merita di essere ricordata come esempio d'epopea cristiana, che non indegnamente precorre al *Paradiso Perduto* del Milton e al *Messia* del Klopstock, solo la *Christias* del cremonese Marco Girolamo Vida (1490 circa-1566). Canonico regolare lateranense e protonotario apostolico, questi visse a Roma dagli ultimi anni del pontificato di Giulio II sino forse alla morte di Clemente VII, dal quale fu creato (1532)

M. G. Vida.

vescovo d'Alba. Fu uomo d'indole mite, di costumi, fra la corruzione del suo tempo, illibati, sinceramente religioso, con austera coscienza devoto ai doveri del suo ufficio; partecipò al Concilio di Trento e vegliò con zelo assiduo all'estirpazione dell'eresia. Il poema, cui pose mano nel 1519 per eccitamento di Leone X e che pubblicò solo nel 1535, canta in sei libri il gran dramma della Redenzione dalla nascita alla morte di Cristo con irreprensibile purezza d'eloquio e nobile altezza di stile, senza la pompa altisonante del Sannazzaro. Il Vida attinge naturalmente la materia dai Vangeli, ma nell'organamento del poema, nell'invenzione di qualche episodio, in molti tratti d'indole fantastica o descrittiva, nell'elocuzione, nella verseggiatura ormeggia Virgilio, evitando però di rivestire il racconto cristiano di pagane finzioni. La mitologia non entra nella *Cristiade,* se non in quanto lo richiede la purezza classica dell'idioma latino. Belli di un'eleganza fine, eppure non ricercata e di una felice ricchezza di immagini sono anche i minori poemetti del Vida, la *Scacchia ludus*, dove con ammirevole varietà e vivezza è descritta una partita a scacchi tra Apollo e Mercurio, i due libri sulla cultura dei bachi da seta (*Bombyces*) e i *Poeticorum libri tres* intorno alla poesia epica; esempi egregi di due generi con lieta fortuna sperimentati dai poeti latini del Cinquecento, il descrittivo e il didascalico.

La *Christias.*

6. Di poemetti descrittivi vaghissimi non ha infatti penuria quel secolo. Alcuni, come il *Benacus* e il *Sarca* di Pietro Bembo, ritraggono con isplendidi colori e con intonazione soavemente idillica spettacoli naturali; altri, come il *Laocoon* di Jacopo Sadoleto, che il Lessing reputava degno d'un classico, descrivono con plastica efficacia opere d'arte. Ma con particolare predilezione i latinisti d'allora trattarono la poesia didascalica, siccome quella che offriva loro occasione di mostrare con quanta abilità essi sapessero maneggiare la lingua morta e con qual disinvolta eleganza piegarla all'esposizione di materie aride, astruse e non mai poeticamente trattate dagli antichi. La teologia, la metafisica, la logica, la fisica, l'alchimia, l'astrologia, la medicina diedero gli argomenti a quei non meno audaci che esperti dominatori della forma, pei quali la materia era nulla, l'atteggiarla e foggiarla artisticamente l'unico intento serio. Elegante e in qualche parte anche vivamente colorito è, p. es., il poema teologico *De animorum immor-*

La poesia descrittiva e didascalica latina.

talitate di Aonio Paleario da Veroli nel Lazio, lettore di eloquenza greca e latina a Lucca e a Milano (1546-1567); ma piú che per esso l'autore va famoso per la sua tragica fine eroicamente incontrata a Roma nel 1570, come reo di aver accettate e propugnate le opinioni dei novatori protestanti. Invece la fama del veronese Girolamo Fracastoro verdeggia ancora appunto per l'opera sua di poeta latino e soprattutto per il poema didascalico *Syphilis sive de morbo gallico.*

G. Fracastoro.

Discepolo, nello Studio di Padova, di Pietro Pomponazzi, del grande filosofo, che dalle dottrine aristoteliche assorgeva a libere e ardite speculazioni originali, il Fracastoro fu insigne tra i medici e gli scienziati della sua età. In gioventú seguí l'Alviano nelle spedizioni militari e dopo la battaglia di Agnadello (1509) si ritrasse a vivere a Verona e piú di sovente nella sua villa sul delizioso colle di Incaffi presso al Garda. Fu medico del Concilio di Trento e morí settantenne nel 1553. Nel suo poema, diviso in tre libri e messo a stampa nel 1530, egli trattò dell'immondo contagio che infieriva in Italia dagli ultimi anni del secolo XV; dell'origine, dei sintomi, della diffusione, dei rimedi; e lo fece con lingua e stile schiettamente classici, evitando ogni indecente volgarità, adornando il suo dire di descrizioni pittoresche, di commoventi episodi e di finzioni mitologiche, che arieggiano quelle del Pontano senza però uguagliarne la grazia e la spontanea vivezza.

P. A. Manzolli.

Un posto appartato fra i didascalici latini del secolo XVI spetta a Pier Angelo Manzolli da La Stellata presso Ferrara, noto sotto il nome anagrammatico di Marcello Palingenio Stellato. Nel suo poema, scritto fra il 1528 e il '30 e intitolato *Zodiacus vitae*, perché ciascuno dei dodici libri porta in fronte il nome d'una delle costellazioni zodiacali, egli tenne rivolta l'attenzione piú che alla forma alla sostanza, si piacque di usar largamente personificazioni simboliche di carattere medievale e non curò affatto la castigatezza della lingua e dello stile. Vi sono esposti senz'ordine ammaestramenti di vita saggia e felice e teoriche morali, metafisiche, astronomiche derivate dai filosofi antichi o dalla dottrina e dalle superstizioni, cristiane, con molte digressioni intese a satireggiare, direttamente o con lucianesche finzioni, i costumi degli ecclesiastici, dei signori e dei dotti. In più luoghi vi palpita un vero sentimento religioso, ma questo non valse a salvare l'autore

dalla postuma persecuzione del Santo Ufficio, ché le sue ossa furono disseppellite e arse nel 1549; né dalla proibizione il libro, dove sono professate audaci dottrine giudicate eretiche dalla Chiesa. Onore di larga diffusione e di traduzioni nelle lingue moderne esso ebbe perciò solo nei paesi protestanti, in ispecie in Germania.

La lirica latina.

7. Se i poemi didascalici latini del secolo XVI per lo più non sono altro che felici esperimenti di lingua e di stile, nella lirica invece la forma perfetta si accompagna ad una contenenza seria e viva; spesso nella lirica amorosa, più di rado nella poesia encomiastica e nella poesia politica d'occasione. Abbondano gli epigrammi di svariatissimo argomento, ai quali furono modelli Marziale e l' *Anthologia* e che nella loro facile brevità si adattavano così alle necessità dell'improvvisazione come all'espressione meditata dei pensieri sottili e ingegnosi graditi al mondo galante. In buon numero si incontrano le egloghe, le epistole, le odi, le satire, foggiate sugli esempi di Virgilio, d'Orazio, di Catullo, di Giovenale. Primeggia fra tutte le forme della rinnovata lirica l'elegia, che tempera garbatamente di grazia tibulliana la facilità d'Ovidio e si piega sía alla manifestazione, talvolta lasciva, dell'amore, e sia alla piana trattazione di argomenti usuali, alle confessioni degli interni contrasti, all'effusione dei puri affetti domestici, all'espressione dei sentimenti suscitati dagli spettacoli naturali. La sincerità dell'ispirazione infonde novella vita alle eleganze antiche, rifiorenti con ispontaneo rigoglio.

Nella prima metà del secolo il numero dei lirici latini è assai grande. Pochi sono gli scrittori che non abbiano, almeno per un componimento, diritto di essere annoverati in quella schiera ed alcuni tra coloro la cui fama è precipuamente raccomandata ad opere volgari, come ad esempio l'Ariosto, il Berni, il Bembo, il Castiglione, il Molza, vi occupano pure un posto assai onorevole. Ma di Giovanni Cotta, di Andrea Navagero, di Marcantonio Flaminio suonano cari i nomi a chi serbi vivo il culto dell'arte, per le loro liriche latine, sopra tutte le altre, elegantissime.

G. Cotta.

Il Cotta da Vangadizza presso Legnago, fu tra quei letterati che il condottiero Bartolomeo Alviano volle aver nel suo seguito, e dopo la battaglia di Ghiaradadda fu da lui inviato a Giulio II a Viterbo, dove morí nel 1510 non ancora trentenne. Nei suoi carmi, odi, elegie, endecasillabi,

il sentimento amoroso palpita caldo e sincero e la vivace fantasia popola di immagini colorite i versi scorrevoli ed armoniosi. Né è muta la corda dell'amor patrio, al quale si ispira l'ode per la vittoria riportata dall'Alviano sugli Imperiali in Cadore nel 1508. — Il patrizio veneziano Andrea Navagero (1483-1529), storiografo della repubblica, custode della libreria lasciata dal Bessarione a S. Marco (vedi pag. 7), ambasciatore in Ispagna ed in Francia, va segnalato sopra tutto per il felice magistero con cui seppe rendere nelle liriche latine la poesia della natura. Nelle sue egloghe — un genere che solitamente appare freddo e convenzionale — e meglio nei *Lusus*, brevi componimenti di vario metro, sono rappresentate con efficace naturalezza piccole scene idilliche, dalle quali spira un profumo di primavera fresca e soave. — Assai più fecondo del Cotta e del Navagero, dei quali è scarso il patrimonio poetico, fu Marcantonio Flaminio da Serravalle nel Trevisano (1498-1550), anima seria, mite e proclive al misticismo, che si sentì attratta dalle opinioni dei novatori, ma si tenne ligia all'ortodossia, quando la lotta fra la Chiesa e i protestanti si determinò nettamente. Il Flaminio attese anche a studi filosofici e teologici e parafrasò in versi giambici trenta Salmi. Ma artefice squisito egli si mostra negli otto libri dei suoi Carmi, belli per la corretta purezza del disegno e la morbidezza del colore. Una nota di tenera, accorata melanconia domina tutta la sua poesia, ond'egli riuscì meglio che altrove, negli epitafi del IV libro per la giovinetta Jella, morta consunta da un amore sfortunato.

A. Navagero.

M. A. Flaminio.

Gli studi classici dal 1540 al 1580.

Fine del ciceronianismo.

8. Nel 1528 il *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam metteva a romore il consorzio dei letterati italiani. E un dialogo, nel quale il grande pensatore ed erudito olandese combatte colle armi terribili del ragionamento e della canzonatura il ciceronianismo, quel travestimento pagano e classico delle idee cristiane e moderne, per cui si diceva *Juppiter Optimus Maximus* in luogo di *Pater*, *Apollo* per *Christus*, *Diana* per *Virgo*, *legati* per *apostoli*, *praesides provinciarum* per *episcopi*, ecc., e quel feticismo della forma che conduceva a sacrificare a questa i concetti. Egli riprendendo i principî del Poliziano, propugna la libertà dello stile latino e la corrispondenza della forma alle tendenze, ai sentimenti, ai bisogni moderni. L'ardito libello di Erasmo sollevò grandi proteste in Italia e fuori, ma quelle

idee a poco a poco si fecero strada e, nelle dispute calorose che seguirono, trovarono sostenitori anche fra gli eruditi italiani e francesi; talché a mezzo il secolo XVI il ciceronianismo poteva dirsi finito. Nel 1556 un grande latinista francese, Marcantonio Mureto, poteva asserire che del gran plauso ottenuto dagli eleganti ciceroniani dei primi decenni del secolo non durava neppure l'eco e proclamare « lavoro veramente durevole e apprezzato dai posteri solo il lavoro di emendazione e dilucidazione dei classici ». Così il regno della forma finiva e cominciava quello della critica.

La poesia latina.

Buon numero di poeti latini annovera la storia letteraria anche nella seconda metà del Cinquecento, ma le opere loro sono fredde e scolorite. Il rinvigorirsi del sentimento religioso e più il prevalere delle tendenze critiche ruppero quell'accordo del pensiero moderno coll'antico, che aveva animato il rifiorente classicismo formale nei primi decenni del secolo. L'incanto che aveva dato al latino parvenze di lingua viva, si dileguò per dar luogo alla coscienza, fatale per l' arte, che chi scriveva latino non faceva se non una sterile esercitazione letteraria. La lirica andò così tristamente morendo; l'epica, che non s'era mai levata a notevole altezza, languì nell'aridità del racconto storico; solo la didascalica, per la stessa sua indole di esperimento rettorico (cfr. pag 91), poté ancora mandar qualche lampo e produsse l'elegante e vivace poema sulla caccia (*Cynegeticorum libri VI*) di Pietro degli Angeli da Barga (Pietro Angelio Bargeo, 1517-1596), lettore di eloquenza nello Studio di Pisa, operoso traduttore di scritture greche, autore fecondissimo di prose e di poemi di ogni genere.

Studi filologici.

Ma ripresero invece nuovo vigore gli studi filologici nel senso moderno, studi che gloriosamente iniziati da un Valla e da un Poliziano, erano stati trascurati nel tempo degli ardori ciceroniani. Il più grande filologo italiano del secolo XVI fu il fiorentino Pier Vettori (1499-1585), ingegno acuto e versatile e benemerito professore di eloquenza in patria dal 1538 fin quasi alla fine di sua vita. Con feconda operosità egli attese a dare in luce, criticamente ricostituiti, i testi degli antichi scrittori greci e latini, a commentarli, a illustrarli e nelle *Variae lectiones* trattò questioni speciali di erudizione, precorrendo alla scienza moderna nell'uso di un metodo rigoroso e severo.

Pier Vettori.

F. Orsini. Nel tempo stesso Fulvio Orsini (1529-1600) adunava quella insigne raccolta di manoscritti classici e moderni, di libri, di monete, d'iscrizioni, di statue, che morendo lasciò alla biblioteca Vaticana, e sapientemente ne profittava per i lavori filologici suoi e degli amici. Il veronese Onofrio Panvinio (1529-1568) poneva il suo studio nel diradare le tenebre che avvolgevano i riti, i costumi, le leggi, i monumenti dell'antichità pagana e cristiana; e gli si accompagnava per la stessa via il modenese Carlo Sigonio (1524-1584), professore di eloquenza, oltre che in patria, a Venezia, a Padova, a Bologna, recando però nelle opere sue una più profonda, più solida e più compiuta dottrina, maggiore circospezione, più rigorosa esattezza. Negli scolii e nelle emendazioni a Livio il Sigonio metteva la filologia al servizio dell'indagine storica; coi suoi *Fasti consolari*, colle sue dissertazioni sulle leggi romane, esponeva per primo in una sintesi ordinata e criticamente vagliata la storia di Roma e ne illustrava le istituzioni non mediante semplici compilazioni di passi attinti dagli antichi, ma col confronto delle iscrizioni e degli altri monumenti; colla storia dei secoli bassi dalla venuta dei Longobardi sino al 1286 riprendeva la via additata dal Biondo e tentava una storia del medio evo fondata non pur sulle cronache, ma sulle carte d'archivio. — Né questo erudito e fecondo avviamento delle indagini storiche si arrestò; anzi continuandosi con varia fortuna mise capo nel secolo XVIII al gran Muratori. Ma pur troppo non fu così degli studi strettamente filologici, nei quali l'Italia si lasciò sfuggire in sullo scorcio del secolo XVI il primato, passato ad altre genti, ai Francesi, agli Olandesi, ai Tedeschi, per riaccogliere poi nell'età più recente come merce forestiera quei metodi che erano sua propria e gloriosa creazione.

Studi storici.

C. Sigonio.

Ultimi contrasti fra il volgare e il latino.

9. Mentre ne' primi decenni del secolo XVI l'arte dello scrivere latino attingeva l'alto grado di perfezione che abbiamo descritto, il volgare rimesso in onore dal Poliziano, dal magnifico Lorenzo, dal Boiardo e dal Sannazzaro, veniva riconquistando trionfalmente il dominio della letteratura. Il disdegno che avevano per esso ostentato i più antichi umanisti, non si spense d'un subito; ché anzi alcuni devoti adoratori della lingua latina propugnavano ancora la restaurazione di questa negli usi più eletti della vita e nella letteratura e sostenevano doversi l'italiano lasciare agli uomini di basso affare, ai mercanti e al popolo

minuto. Cosí Romolo Amaseo nelle due solenni orazioni che recitò a Bologna nel 1529 davanti a Clemente VII, a Carlo V e a piú altri cospicui personaggi convenuti a celebrare il rinnovamento dell'impero romano nel monarca absburghese; cosí Francesco Florido Sabino nell'*Apologia adversus linguae latinae calumniatores*; cosí alcuni altri. Ma erano voci inascoltate, gli ultimi inani sforzi dei vinti in una battaglia perduta. Opere insigni, delle quali parleremo nei prossimi capitoli, mostravano luminosamente che lo spregiato volgare ben si adattava tanto all'espressione di profonde verità scientifiche, quanto alle piú squisite finezze dell'arte; e in pari tempo venivano in luce le prime grammatiche e i primi dizionarî, che aiutavano anche i men colti ad usare pulitamente e correttamente la lingua italiana. Le une e gli altri si fondavano principalmente sugli esempi dei tre grandi trecentisti e rispettivamente dal 1516 (che uscirono le *Regole grammaticali della volgar lingua* di Gianfrancesco Fortunio) e dal 1536 (che fu pubblicato il *Vocabolario di cinque mila vocaboli toschi* del napoletano Fabricio Luna) in poi si vennero rapidamente moltiplicando. Colui che primo pose mano a formulare *le leggi e regole* dello scrivere, sebbene il Fortunio gliene carpisse forse l'idea e lo prevenisse colla pubblicazione delle sue, fu Pietro Bembo.

Studi intorno al volgare.

10. Nato nel 1470 di famiglia nobile veneziana, ad otto anni Pietro accompagnò il padre Bernardo, uomo erudito ed espertissimo dei pubblici negozi, in una sua ambasceria a Firenze (1478-79), dove poté assuefare l' orecchio al suono di quell'idioma e conoscere Lorenzo e il Poliziano. Nel 1492-93 dimorò a Messina per frequentarvi la scuola di greco di Costantino Lascaris e dal 1498 al 1500 col padre, vicedomino della Serenissima, a Ferrara, dove poté entrare nelle grazie di Lucrezia Borgia moglie del duca Alfonso. Spirito vago di signorili consuetudini e di eleganze, visse dal 1506 al '12 alla corte d'Urbino, sede in quel tempo della cortesia fine e intelligente; nel 1513 fu, come sappiamo, eletto segretario pontificio da Leone X, che gli affidò anche un'importante missione politica. Nel 1520 lasciò Roma e si ritrasse a vivere a Padova o nella sua villa vicina alla città, tutto dedito agli studi e a raccoglier libri, manoscritti, statue, anticaglie, beato nella quiete dell'*otium* classico. Ma lo attendevano ancora uffici ed onori: nel 1530 fu nominato storiografo della repub-

P. Bembo.

blica veneziana e custode della Libreria di S. Marco; nel 1539 Paolo III lo creò cardinale, onde il Bembo tornò a vivere a Roma, dove rimase anche dopo eletto vescovo di Gubbio e di Bergamo e dove morí nel 1547.

Le Prose della volgar lingua.

Frutto di lunghi studi non solo sui tre maggiori trecentisti, ma su tutti i prischi scrittori della nostra letteratura, le *Prose della volgar lingua* del Bembo furono messe a stampa primamente nel 1525. Sono divise in tre libri e foggiate a dialoghi che si immaginano tenuti nel 1502 in casa del fratello dell'autore. Il Bembo vi traccia una storia sommaria dell'origine dell'italiano (dal latino mescolatosi colle favelle dei barbari invasori) e dei suoi fasti letterari, specie in relazione colla letteratura e colla lingua provenzale; dimostra l'eccellenza del fiorentino su tutti gli altri volgari e sostiene che di quello devono valersi gli scrittori di tutta Italia, non però riproducendo la lingua viva, ma prendendo a modello gli autori che meglio hanno scritto, cioè i trecentisti, massime il Petrarca e il Boccaccio. Nel secondo libro tratta dello stile, della metrica, della scelta e della collocazione delle parole, del ritmo e della varietà, additando il maestro di ogni grazia nel cantore di Laura, cui pone al di sopra non pure del novellatore certaldese, ma di Dante, *grande e magnifico poeta* per l'altezza del suo argomento, ma non lindo quanto piaceva all'erudito veneziano. L'ultimo libro infine, piú esteso degli altri, racchiude le regole elementari della grammatica.

L'opera del Bembo ebbe sulle sorti della lingua un'efficacia grandissima. Autorevolissimo per la sua stessa condizione sociale e piú per la sua dottrina era lo scrittore, che mentre propugnava i diritti e formulava le regole del volgare, sapeva maneggiare il latino come pochi altri. Alla teoria aggiungeva l'esempio, usando, egli veneziano, nelle sue opere di prosa e di poesia (delle quali ci accadrà di parlare piú innanzi) il piú schietto linguaggio fiorentino trecentistico, senza mai cadere in quegli idiotismi di parole e di suoni che si notano nel Boiardo (v. pag. 65) e talvolta anche nel Sannazzaro (v. pag. 45). Inoltre la dottrina linguistica del Bembo, inculcando l'imitazione del Petrarca e del Boccaccio, corrispondeva perfettamente alla tendenza di un'età che aveva elevato a supremo canone d'arte l'imitazione e dava sanzione teorica a quell'aspirazione che fin dal secolo XIV tutti gli scrittori piú o meno

consciamente nudrivano e con piú o meno di abilità si studiavano di soddisfare, verso il tipo idiomatico toscano.

Teorie linguistiche

11. Ma se il Bembo felicemente sanciva ed avviava ad una piú facile e larga attuazione quella che era un'idealità linguistica per ragioni storiche e naturali diffusa in tutta Italia, altri movevano nel formulare la loro teoria da quella che era stata ed in parte era ancora la realtà attuale, l'ibridismo linguistico (vedi pag. 41). Vincenzo Calmeta sosteneva che per gli usi letterari dovesse servire la lingua della corte di Roma, nata dal concorso degli uomini colti delle diverse regioni; Baldesar Castiglione, pur non negando i pregi e i diritti del toscano, voleva si accogliessero vocaboli e modi di altre regioni e, occorrendo, anche di altre nazioni, purché armoniosi, significativi e vicini al tipo latino, e schivo com'era d'ogni affettazione, oltre che desideroso di vedere congiunta colla bella forma la soda bontà dei pensieri, vagheggiava la riproduzione letteraria, non della *pura lingua toscana antica*, sí di quella lingua *italiana comune* che sonava sulle labbra degli uomini d'ingegno e di buon giudizio in tutte le corti da Milano a Napoli. Né da queste idee molto si scostava Giangiorgio Trissino, che fu nel secolo XVI il principale oppugnatore del fiorentinismo.

di V. Calmeta, del Castiglione.

G. G. Trissino.

Nacque a Vicenza nel 1478 da una famiglia nobile e ricca, che, avendo seguito le parti dell'imperatore Massimiliano nella guerra succeduta alla lega di Cambrai, dovette al ritorno dei Veneziani (1509) esulare. Cosí Giangiorgio viaggiò in Germania e per piú città d'Italia, a Milano, a Ferrara, a Firenze, a Roma, attendendo agli studi e frequentando dovunque la società piú eletta per nobiltà e per cultura. Leone X e Clemente VII lo ebbero caro e si valsero di lui in ambascerie importanti; il primo anzi gli ottenne il ritorno in patria e la restituzione dei beni confiscati. Dopo il 1532 visse per lo piú nel Veneto, a Padova, a Venezia e nella sua villa di Cricoli, dove nel magnifico palazzo da lui fatto fabbricare, signorilmente ospitava eruditi ed artisti che lo visitavano. Negli ultimi suoi anni (1545) tornò a Roma e vi morí nel 1550. Egli coltivò, come vedremo, l'arte della poesia, ma le sue fatiche sortirono migliore successo quando le rivolse all'erudizione e alla critica.

Riforme ortografiche del Trissino.

Molto curioso delle minute questioni grammaticali, il Trissino compilò una grammatichetta italiana e in una let-

tera a Clemente VII (1524), seguita poi da un altro scritterello congenere (1529), propose certe innovazioni dell'ortografia intese a distinguere le vocali aperte dalle chiuse (*e* aperto = ε greco; *o* aperto, e poi invece *o* chiuso = ω greco), la *z* e la *s* sorde dalle sonore (ζ e ς greci), *j* e *v* consonanti dalle vocali *i* e *u*. Quivi egli parla di « lingua italiana » anzi che toscana, e di una « pronunzia cortigiana », che non sempre si accorda colla fiorentina, allude cioè a quelle idee sulla lingua che espose poi manifestamente nel suo dialogo il *Castellano* (1529). Egli seguiva la dottrina linguistica di Dante, che rese nota pubblicando per primo una non buona versione del *De vulgari eloquentia*, e credeva all'esistenza di una lingua partecipe di tutti i dialetti, ma da tutti diversa, lingua alla quale a suo avviso perveniva chi rimovesse dai dialetti delle diverse province italiane le differenze nella pronuncia, nei modi di dire e nei vocaboli. Come se una tale unificazione sia possibile, senza che si accolgano le peculiarità di un dialetto, il quale poi per il Trissino stesso finiva coll'essere in generale il fiorentino!

Sua teoria linguistica.

12. La riforma ortografica proposta dal gentiluomo vicentino segnò l'inizio di lunghe polemiche. Per qualche raro difensore, ecco sorgere in gran numero, specialmente fra i Toscani, gli oppositori, che la combatterono con buone ragioni, con insolenze e con canzonature. Ma più vivace e più importante la disputa si aggirò intorno al nome da darsi alla lingua o, che faceva lo stesso, intorno a quel che la lingua letteraria avesse ad essere. Già fin dal 1514 il Machiavelli aveva scritto il suo *Dialogo intorno alla lingua* per confutare le dottrine che il Trissino aveva oralmente esposte a Firenze poc'anzi. Il Machiavelli riprova la teorica dantesca e con un acume di cui nessuno diede prova in quel tempo, dimostra come l'uso di alcune parole straniere al fiorentino non infirmi l'originaria fiorentinità della lingua, la quale è irrefragabilmente attestata dalla pronunzia, dalle flessioni, dalle costruzioni, da tutto ciò insomma che in una lingua è l'essenziale e che grazie alla fama dei sommi trecentisti s'è imposto all'uso letterario di tutta Italia. Lo scritto del Machiavelli rimase inedito, ma le sue idee si intravedono nella *Risposta* di Lodovico Martelli alla lettera trissiniana (1524). A combattere la quale e la teorica di una lingua *italiana* si levò anche il senese Claudio Tolomei, sostenendo che la lingua

La questione della lingua nel sec. XVI.

avesse a riguardarsi come comune a tutta la Toscana e a prender nome da questa provincia, mentre i Fiorentini, come Francesco Giambullari, Giambattista Gelli, Benedetto Varchi, propugnarono, com'era naturale, la fiorentinità e della cosa e del nome. La loro tesi era in fondo quella del Bembo, sebbene essi dessero assai maggior importanza all'uso vivo delle persone colte. La dottrina del Trissino prevalse nell'Italia superiore ed ivi ebbe il suo piú caldo sostenitore nel padovano Girolamo Muzio, il quale voleva un lessico formato di parole e maniere di dire raccolte dagli scrittori, dalle regioni e dalle città e scelte secondo la loro convenienza ad una lingua che fosse degna di portare il nome di tutta Italia. La polemica si protrasse lungamente, ché la maggior parte delle scritture dei toscani pur ora rammentati vide la luce negli anni a cavaliere tra la prima e la seconda metà del secolo; anzi l'*Ercolano* del Varchi, quantunque composto circa il 1560, fu edito solo dieci anni dopo, e le *Battaglie per la difesa dell'italica lingua* del Muzio uscirono postume nel 1582.

Il Trissino e i suoi seguaci movevano da un concetto giusto, riconoscendo l'elaborazione letteraria dell' idioma parlato e le contribuzioni delle diverse province; ma cadevano facilmente in esagerazioni, e tenendo l'occhio specialmente al lessico (il quale è naturalmente nella sua maggior parte identico non pure in tutta Italia, ma in tutte le nazioni romanze) a torto negavano l'azione unificatrice esercitata da Firenze e l'essenziale fiorentinità di quella lingua che, non ostanti certe deliberate intrusioni di latinismi e provincialismi, insomma essi stessi scrivevano. I Fiorentini a lor volta avevano ragione quando guardando soprattutto alla fonetica e alla grammatica proclamavano l'origine fiorentina della lingua; ma facevano troppo piccolo conto dell' elaborazione letteraria ed avevano torto negando che potesse chiamarsi lingua italiana il dialetto che, depurato e affinato dall'uso letterario, era divenuto o stava per divenire lingua comune delle persone colte di tutta la nazione. Il Bembo per contro esagerava l'autorità degli scrittori a danno dell'uso vivo; né ciò può fare meraviglia, se si pensi che egli non era toscano e doveva imparar la lingua dai libri. Ora, poiché i piú degli scriventi venivano a trovarsi in una simile condizione, si intende facilmente come i principî del Bembo finissero coll' avere il sopravvento e dominassero larga-

mente nella nostra letteratura. Per essi l'italiano letterario venne a trovarsi in una condizione non dissimile da quella del latino e fu trattato quasi come una lingua morta che si dovesse desumere piuttosto dai testi classici (i Trecentisti) e dagli spogli grammaticali e lessicali fatti sopra quelli che dalla viva voce d'un popolo.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VII, lib. I, capp. III e V; lib. III, capitoli I, IV, V. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, pag. 50 sgg. 102, 186 sgg. Flamini, *Il Cinquecento*, P. I, cap. III. — **1**. A. Firmin Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, Parigi 1875. — **2**. R. Sabbadini, *Storia del ciceronianismo e d'altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza*, Torino 1885. — **3**. G. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X*, traduz. dall'inglese, Milano, 1816-17. 12. voll. — **4**. Il *De partu Virginis* colle opere latine del Sannazzaro, p. es. Amsterdam 1728. — **5**. *M. H. Vidae poemata omnia*, Padova 1721, voll. 2. Copiose notizie biografiche dà F. Novati, *Sedici lettere inedite di M. G. Vida*, nell'*Arch. storico lomb.*, XXV-VI, 1898-99. G. Moroncini, *Sulla Cristiade di M. G. Vida*, Trani 1896. — **6**. *Hier. Fracastorii Poemata omnia*, Padova 1718. E. Barbarani, *Girolamo Fracastoro e le sue opere*, Verona 1897. *Marcelli Palingenii Stellati Zodiacus Vitae*, Basilea, 1543. — **7**. E. Costa, *Antologia della lirica latina in Italia nei secoli XV e XVI*. Città di Castello 1888. L. Grilli, *Versioni poetiche dai lirici latini dei secoli XV e XVI*, Città di Castello 1898. Abbondano le versioni dai lirici del secolo XVI pure nel vol. di A. Bonaventura, *La poesia neo-latina in Italia*, Città di Castello, 1900. — *M. Antonii . . . Flaminii Carmina*, Padova 1743. E. Cuccoli, *M. A. Flaminio, Studio*, Bologna 1897. — **8**. Sabbadini, op. cit. W. Rüdiger, *Petrus Angelius Bargaeus*, Lipsia 1898. W. Rüdiger, *Petrus Victorius aus Florenz*. Halle a. S. 1896. P. De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Parigi 1887. D. A. Perini, *Onofrio Panvini e le sue opere*, Roma 1899. — **9-12**. Canello, op. cit., capitolo XIV, § 2. F. D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua*, 4.ª ediz., Napoli 1895, cap. III. Un' esposizione amplissima, ma farraginosa della questione della lingua nel sec. XVI, dà V. Vivaldi, *Le controversie intorno alla nostra lingua dal 1500 ai nostri giorni*, vol. I, Catanzaro 1894. — **10**. Per la biografia del Bembo, Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, to. II, P. II; Canello, op. cit., cap. III, § 4; V. Cian, *Un decennio della vita di P. Bembo (1521-31)*, Torino 1885. Le *Prose* nelle varie edizioni delle *Opere* del Bembo. — **11**. *Tutte le opere di Gio. Giorgio Trissino*, Verona 1729. B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d' un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, 2ª. ediz., Firenze 1894.

CAPITOLO VII.

Il Machiavelli e il pensiero politico nel secolo XVI.

1. Condizioni politiche d' Italia nel primo trentennio del secolo. — **2**. Il Machiavelli nella segreteria e nelle legazioni. — **3**. Opuscoli politici del M. *L'Ordinanza*. — **4**. Il ritorno dei Medici. Il M. a San Casciano. — **5**. I *Discorsi sopra la prima deca di T. Livio*. — **6**. *Il Principe*. — **7**. I dialoghi *Dell'arte della guerra*. — **8**. La *Vita di Castruccio* e le *Storie fiorentine*. — **9**. Gli ultimi anni e la morte del M. — **10**. Donato Giannotti. — **11-12**. Francesco Guicciardini e le sue opere minori. — **13**. I *Ricordi* e la politica del Guicciardini. — **14**. La *Storia d'Italia*. Il Machiavelli e il Guicciardini. — **15-16**. La scienza politica dopo la caduta della libertà. Paolo Paruta e le sue opere. — **17**. Giovanni Botero.

Condizioni politiche nel primo trentennio del secolo.

1. La spedizione di Carlo VIII (1494) fu principio di secolari sventure all'Italia. Quel re, che aveva corso la penisola e conquistato il reame senza colpo ferire, dovette bensí affrettarsi al ritorno non appena gli Italiani si strinsero in lega contro di lui e subito dopo perdette la facile conquista. Ma il suo successore, Luigi XII, non tardò ad occupare il ducato di Milano (1499) e, alleato con Ferdinando il Cattolico, contese a Federico d'Aragona il possesso del Napoletano, che, rottosi l'accordo fra i due invasori, finí col divenire (1504) una provincia spagnola. Le reciproche gelosie dei signori italiani e l'ambizione di dominio dei papi intenti o a formare uno stato ai propri parenti, come Alessandro VI, Leone X e Clemente VII, o ad estendere, come Giulio II, la signoria temporale della Chiesa, riempirono di turbolenze e di guerre l'Italia e secondarono l'ardor di conquista degli stranieri. Cosí nel primo trentennio del secolo XVI si videro gli stati italiani stringersi in lega con l'imperatore Massimiliano e con Luigi XII ai danni d'uno stato italiano (1509) e poco dopo gli stati tutti d'Italia levarsi, auspice Giulio II, contro i Francesi (1511), ma lasciare in cambio che si consolidasse il dominio di Tedeschi e Spagnoli; si vide il ducato di Milano perduto, non ostante la vittoria di Ravenna (1512),

da Luigi XII, spadroneggiato dagli Svizzeri sotto il governo di Massimiliano Sforza, riconquistato dai Francesi a Marignano (1515), nuovamente da loro perduto (1521) ed infine sottomesso stabilmente al dominio diretto di Spagna (1535); si vide Francesco I fatto prigioniero a Pavia da Carlo V (1525), e l'Italia, con Clemente VII, col duca di Milano, coi Veneziani appoggiarsi a Francia contro la soverchiante potenza spagnuola nella lega di Cognac (1526), onde il terribile sacco di Roma (1527) e il definitivo trionfo delle armi imperiali, sancito dalla pace di Cambrai (5 agosto 1529), simboleggiato dalla coronazione di Carlo V a Bologna per mano di Clemente VII (22-24 febbraio 1530) e suggellato dalla resa di Firenze (12 agosto 1530) alle forze congiunte dell'imperatore e del papa.

Doloroso spettacolo e pieno di severo ammaestramento, questo di una nazione che perde la sua indipendenza e diviene preda degli stranieri, proprio nel tempo in cui piú fulgido risplende il suo genio nelle lettere, nelle arti e nelle scienze, mentre pur non le mancherebbero le forze a fronteggiare gli avvenimenti sí nei campi di battaglia e sí nelle trattative diplomatiche. Ma le interne discordie sperperarono quelle forze e le asservirono ai piccoli interessi cittadineschi o regionali o dinastici o alla causa degli stranieri. Il valore italiano brillò ancora sul campo di Gavinana, nella difesa eroica di Firenze e altrove, e l'italiana scienza dell'arte militare rese illustri Giovanni dalle Bande Nere, Antonio Giacomini e piú altri; ma la mala costumanza delle milizie mercenarie e la conseguente dissuetudine degl'Italiani dalle armi impedirono che si potesse resistere alle masse serrate degli eserciti forestieri. Cosi l'alacre spirito di osservazione e l'abilità nella trattazione degli affari politici, di che gli uomini di stato, in ispecie gli ambasciatori veneziani e fiorentini, diedero prova e lasciarono monumento imperituro nei loro dispacci e nelle loro relazioni, restarono senza frutto immediato per la causa nazionale. Sennonché dall'esperienza e dalla meditazione della realtà alcuni assursero a teoriche generali ed ebbe nascimento la scienza politica, della quale Niccolò Machiavelli fu il vero creatore.

Il Machiavelli

2. Niccolò di Bernardo Machiavelli nacque a Firenze ai 3 di maggio del 1469 di famiglia antica e cospicua, e ricevette quell'educazione umanistica che si soleva dare ai giovani nella città del Magnifico e che gli permise di ac-

quistare una notevole familiarità cogli scrittori classici latini. Conobbe certo anche alcuni dei greci, se non nel testo, nelle traduzioni; ma tuttavia non fu un erudito nel senso che si dava allora a questa parola. E fu ventura per l'originalità del suo pensiero. Probabilmente da giovane compose alcuni canti carnescialeschi ed altri versi leggieri, che ce lo mostrano, come molte sue lettere, amante del viver lieto e dei facili amori, uomo di umor gaio e di spirito pronto. Ma già fin d'allora egli deve aver addestrato la mente all'osservazione obbiettiva della realtà e alle sagaci speculazioni scientifiche, dalle quali gli venne la sua maggior gloria.

nella segreteria

Nel 1498 ai 19 giugno il Machiavelli ottenne un ufficio nella segreteria della repubblica e un mese dopo fu posto a capo della seconda cancelleria, che dipendeva dai Dieci di Balia e soleva trattare gli affari della guerra e del dominio interno. I tempi correvano grossi: Firenze, liberatasi nel 1494 dalla tirannide medicea e uscita allora allora, al triste bagliore di un rogo glorioso, dalle turbolenze provocate dai nemici del Savonarola, doveva vegliare a difesa della sua libertà contro le arti dei Medici aspiranti al ritorno e le minacce di signorie nemiche o malfide, mentre attendeva alla guerra contro Pisa, che ribellatasi nel 1494 resistette fino al giugno del 1509 alle armi dei Fiorentini. Proclive per natura all'attività politica, il Machiavelli si dedicò all'adempimento dei suoi doveri d'ufficio con ardore febbrile e prestò per quattordici anni segnalati servigi al libero reggimento della sua patria. Egli è così passato alla storia col titolo antonomastico di *Segretario fiorentino*. La sua principale occupazione era nello stendere lettere d'affari in nome dei Dieci e della Signoria; ma la fiducia dei reggitori non tardò ad affidargli anche importanti missioni entro ai confini e fuori del territorio della repubblica. Non accade annoverarle qui tutte; basti ricordare solo quelle che più manifestamente conferirono a fecondare e maturare il pensiero del Machiavelli.

e nelle legazioni.

Nel giugno del 1500 egli fu mandato al campo di Pisa, come segretario dei Commissari che dovevano accompagnare ed approvvigionare le milizie mercenarie poste da Luigi XII al servigio di Firenze e si trovò colà quando per la ribellione degli Svizzeri e dei Guasconi, famelici ed insaziabili, l'esercito si sbandò. Onde poco dopo fu inviato in Francia per dare spiegazioni di quel fatto e cal-

mare lo sdegno del re, di cui la repubblica non voleva perdere la grazia e l'appoggio. E in Francia tornò nuovamente altre tre volte: nel 1504 per chiedere aiuti contro le armi di Consalvo di Cordova e dei Veneziani; nel 1510 per cercare di distogliere re Luigi dalla guerra con Giulio II e giustificare la neutralità della sua repubblica, e nel 1511, quando Firenze, dopo essersi tirata addosso l'ira terribile di Giulio II concedendo ospitalità nel suo territorio al concilio pisano, si destreggiava spaventata per ottenere che ne fosse almeno ritardata la convocazione. Nel 1502 fu mandato per due volte presso Cesare Borgia, ad Urbino e a Sinigaglia, affine di spiare le intenzioni e le mosse di quel venturiere, cui Firenze teneva d'occhio non senza sospetto. Dopo la morte di Pio III (ottobre 1503) fu a Roma e mentre trattava altri affari della sua città, seguí attentamente le vicende del conclave onde usci eletto Giulio II. Nel 1506 fu mandato presso questo pontefice, che chiedeva ai Fiorentini soccorsi d'armati, per tenerlo a bada e lo seguí nella sua spedizione militare da Nepi fino ad Imola. L'anno dopo (1507) Firenze, impensierita per la minacciata discesa dell'imperatore Massimiliano, inviò alla corte di lui il Machiavelli, che si trattenne qualche tempo nel Tirolo osservando ed esplorando le intenzioni di quel sovrano rispetto alle cose d'Italia.

In queste sue missioni il Machiavelli non aveva l'ufficio di un vero ambasciatore o d'un ministro *plenipotenziario*. Doveva raccoglier notizie, tastare e preparare il terreno, temporeggiare abilmente, fornire insomma al suo governo gli elementi per le ulteriori deliberazioni e per le provvisioni atte a fronteggiare gli eventi. Men solenne perché non risolutiva, l'opera sua era però in fondo più importante che non solesse esser quella degli ambasciatori od *oratori* come dicevano allora. Ed egli la compiva con zelo infaticato, con devozione incrollabile alla patria, che diceva d'amare più che l'anima, talvolta con sacrificio del suo privato interesse e delle sue idee personali. Nelle relazioni che inviava ai Signori, egli dà prova di singolare prontezza nell'osservare fatti e persone, di una serenità meravigliosa nel giudicarne, di acume nel congetturare i disegni di amici e nemici. Il Machiavelli ha una chiara percezione dei fenomeni politici e li analizza freddamente, procurando di trarne ammaestramenti utili all'avvenire di Firenze. Se nella pratica dell'ufficio suo di segretario è

spesso costretto dal dovere a farsi strumento di una politica che prevede dannosa alla sua città; se nelle lettere che scrive come legato, si restringe a riferire e a giudicare obbiettivamente i fatti, in alcune brevi scritture di carattere scientifico raccoglie poi le osservazioni e le esperienze e assurge a considerazioni e a consigli che suonano non di rado disapprovazione dell'opera e della condotta del suo governo.

Opuscoli politici del M.

3. La ribellione d'Arezzo (1502) domata cogli aiuti francesi, gli suggerí il discorso rimasto incompiuto, *Del modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati*, nel quale per la prima volta deduce dall'osservazione dei fatti svoltisi sotto i suoi occhi regole generali adatte a casi simili e, inaugurando il metodo che vedremo da lui seguito nelle opere piú cospicue, paragona la condizione di Firenze dinanzi alle terre di Valdichiana con quella di Roma dinanzi alle città del Lazio domate da Camillo, per consigliar provvedimenti risoluti, che o vincolino i popoli nuovamente sottomessi coll'indulgenza e i benefici o li annientino togliendo loro la possibilità di nuocere in avvenire.

Il Machiavelli e Cesare Borgia.

Le esecrande imprese compiute da Cesare Borgia tra la fine del 1502 e il gennaio del 1503, riempirono di ammirazione il Machiavelli, che, legato della sua repubblica, ne era stato spettatore. Egli aveva assistito a cose da far raccapriccio, a tradimenti con truce freddezza meditati, ad omicidi consumati con inesorabile crudeltà; ma dinanzi allo sguardo del politico le azioni del duca si spogliavano del loro valore morale ed altro non erano che mezzi per il conseguimento di un fine, alla stregua del quale dovevano essere giudicate. Dopo avere via via informato i reggitori di Firenze del procedere degli avvenimenti nelle lettere che scriveva dal campo o dalla corte del Valentino, tornato in patria egli narrò continuatamente quel triste episodio nella *Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli, Oliverotto da Fermo,* ecc., coll'intento di lumeggiare secondo certi suoi concetti scientifici la figura del protagonista. Perciò non pose gran cura nell'esattezza storica, anzi in alcuni punti alterò, forse a bello studio, la realtà, e come un medico studia freddamente un caso di malattia, senza pensare ai dolori che questo produce, cosí egli diede rilievo ai pregi politici dell' opera del Valentino, prescindendo dalla condanna che le infligge il giudizio della morale. Ed esaltò

in lui la sicura e limpida coscienza dei fini, l'audace saggezza delle deliberazioni, la fulminea celerità e l'oculata prudenza con che le attuava, l'energica risolutezza colla quale tendeva direttamente a' suoi fini, tutte le qualità insomma che il Machiavelli avrebbe voluto vedere nella politica della sua patria.

La legazione all'imperatore e i viaggi in Francia diedero rispettivamente origine al *Rapporto delle cose della Magna* (1508) ampliato più tardi nei *Ritratti delle cose dell' Alamagna*, ed ai *Ritratti delle cose della Francia*. Delle diverse condizioni politiche dei due paesi il Machiavelli si rende conto assai bene e vede nell'autonomia delle città tedesche la causa dell' interna prosperità della Germania; nella vigorosa accentrazione monarchica il fondamento della potenza francese. Delle cose di Francia è più esattamente e compiutamente informato che non sia di quelle della Germania, che in gran parte conosce per sentit'a dire, avendo visitato solo la Svizzera ed il Tirolo. Giudica con severità dell'indole e del carattere dei Francesi; mentre grande ammirazione destano in lui le popolazioni montanare soggette all'impero, sobrie, guerriere, gelose della loro libertà, nelle quali scorge un esempio da proporre alla sua patria imbelle e corrotta.

L'Ordinanza.

La patria, Firenze, era sempre il primo de' suoi pensieri, e l'amore di lei vinceva anche quel sentimento dell'unità nazionale che pure era assai vivo nella grande anima dello statista fiorentino. Lo affliggeva la coscienza della debolezza di Firenze, talché per richiamar l'attenzione de' suoi concittadini sulla triste realtà scrisse nel 1504 il primo *Decennale* (il secondo fu cominciato, ma non finito nel 1509) narrazione succinta delle vicende d'Italia dal 1494. Secondo un costume invalso fin dal secolo XIV (vol. I, pag. 244) fece uso della terza rima, affinché l'operetta avesse più larga diffusione. Ivi le espressioni di vero dolore per le miserie di Firenze e d'Italia contrastano con certe frasi sarcastiche e coi frizzi pungenti onde il racconto è infiorato. Verso la fine, dal triste quadro delle condizioni attuali germoglia la profezia dei mali imminenti e in ispecie dei pericoli che minacciavano da ogni parte Firenze. A questi bisognava porre un riparo e poiché le arti della diplomazia non bastavano a scongiurarli, occorreva *riaprire il tempio di Marte*, afforzare Firenze coll'istizione di una milizia cittadina.

Portato dal suo ufficio a trattare le faccende della guerra, il Machiavelli aveva veduto davvicino i danni delle soldatesche mercenarie e compreso quanto scarsa fiducia si potesse riporre in quelle schiere spesso indisciplinate, sempre pronte al tradimento. L'esempio di Roma antica e delle grandi nazioni che visitò ne' suoi viaggi, lo aveva persuaso che la potenza degli stati riposa nei forti eserciti nazionali. Perciò si venne maturando nella sua mente l'idea di dotare la repubblica di una milizia paesana, che la mettesse in grado di sostenere gagliardamente gli assalti dei nemici. Secondato dal gonfaloniere Pier Soderini, uomo debole ma pieno di buone intenzioni e al Machiavelli favorevolissimo, egli si accinse con nobile entusiasmo all'attuazione di quell'idea e per più di due anni dal 1505 al 1507 fu quasi di continuo intento ad arrolare nel contado gli uomini atti al servizio militare, a distribuire armi, ad organare l'*ordinanza*, ché così si chiamava la nuova milizia. Quale difficoltà incontrasse in codest'opera geniale e qual fiducia egli riponesse « nei cittadini soldati per elezione e non per corruzione », mostra il suo *Discorso dell'ordinare lo stato di Firenze alle armi*. Egli ottenne anche l'istituzione di un nuovo magistrato, i *Nove della milizia*, dei quali fu eletto segretario (12 gennaio 1507).

Il ritorno dei Medici.

4. Ma la bella idealità accarezzata dal Machiavelli, d'un esercito combattente per la patria sua e salvatore della repubblica, rovinò d'un subito alla prima prova. Quando nel 1512 i Francesi dovettero sgombrare l'Italia, e i collegati decretarono il ritorno dei Medici a Firenze, le truppe dell'ordinanza, che tolte di fresco ai campi e all'officina non avevano mai veduto una battaglia seria e mancavano di una buona istruzione militare e di una salda disciplina, fuggirono dinanzi agli Spagnuoli; Prato fu saccheggiata e alla potente famiglia, dopo diciott'anni d'esiglio, si riapersero le porte di Firenze. Il Machiavelli, come molti altri, procurò di accomodarsi alle cose e di mantenere il suo ufficio, dichiarandosi pronto a servire i Medici, *suoi padroni*. Fu certo un atto di debolezza: ma lo spiegano e in parte giustificano le condizioni dei tempi, le necessità economiche della famiglia che il Machiavelli s'era formata sposando (1502) Marietta Corsini, il suo bisogno di operare, la sua coscienza di poter rendere ancora utili servigi alla patria. Sennonché la devozione al gonfaloniere e l'ardore con cui aveva preparato e diretto la difesa, nonché

le accuse de' suoi nemici lo mettevano in mala vista ai nuovi dominatori. Ed egli fu privato dell'ufficio (7 novembre 1512) e confinato per un anno entro al territorio della repubblica. Anzi essendosi scoperta una congiura contro i Medici, fu tratto in prigione e sottoposto alla tortura, come reo di avervi partecipato; ma poi, riconosciutasi la sua innocenza, rimesso in libertà.

Il M. a San Casciano.

Il Machiavelli si ritirò allora a vivere in un suo poderetto a sette miglia da Firenze presso S. Casciano, dove la corrispondenza cogli amici, le occupazioni villerecce e le solitarie meditazioni gli rendevano meno grave il peso di quell'inerzia forzata. Nelle lettere a Francesco Vettori, già suo compagno nella legazione alla corte imperiale e ora inviato dei Fiorentini a Roma, alternava notizie della sua vita privata spesso comiche o scurrili o condite di sottile ironia, a notizie politiche e, seguendo il suo costume inveterato, speculava sugli eventi d'Italia col solito acume e colla solita conoscenza profonda degli uomini e delle cose. Le giornate passava al bosco intrattenendosi coi tagliatori, uccellando, leggendo i poeti italiani e latini e poi all'osteria giocando a cricca e a trich-trach e spesso bisticciandosi coll'oste, col mugnaio, col beccaio e coi fornaciai del paese. « Cosi rinvolto intra questi pidocchi » scriveva in una lettera famosa del 10 dicembre 1513, « traggo il cervello di muffa e sfogo questa malignità di questa mia sorta, sendo contento mi calpesti per questa via, per vedere se la se ne vergognassi ». La sera poi deposta la veste cotidiana « piena di fango e di loto » si metteva « panni reali e curiali » ed entrava « nelle antique corti delli antiqui uomini », cioè studiava gli scrittori romani, parlando con loro ed interrogandoli della ragione delle loro azioni. « E quelli, seguita il Machiavelli nella lettera citata, per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro ». Da quelle meditazioni uscirono quasi ad un parto i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* e *Il Principe*. Cosi la sventura, volgendo allo scrivere quell'attività intellettuale che prima andava spesa nei negozi dello stato, fu madre alle due più gagliarde creazioni del Machiavelli. Verso la fine del 1513 il *Principe* era sostanzialmente compiuto, ancorché richiedesse correzioni ed ampliamenti; e i *Discorsi*, cominciati prima del *Principe*, non ebbero compimento se non alcuni anni più tardi.

I *Discorsi*.

5. Nelle opere teoriche del Machiavelli vengono a raccogliersi e a comporsi in proposizioni generali le osservazioni che egli era venuto facendo nella lunga pratica delle cose politiche, e che in parte aveva messo fuori alla spicciolata nelle scritture d'ufficio o in quelle operette scientifiche che abbiamo esaminato. Ond'è che la sua dottrina non si fonda su idee astratte né è subordinata a fini ultraterreni, ma germoglia dai fatti contemporanei ragguagliati a quelli che la « continova lezione » degli antichi gli aveva reso familiari. Dei primi si vale piú di spesso nel *Principe*, che tratta di una forma di governo fiorente nell'età del Rinascimento; dei secondi piú nei *Discorsi*, perché l'antichità gli offriva i maggiori esempi di quello stato libero cui rivolge di preferenza la sua attenzione.

I *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* non sono un'interpretazione continuata di quell'opera, ma una serie non sempre organicamente connessa di dissertazioni intorno ad alcuni luoghi del testo liviano, luoghi che il Machiavelli ha trascelto, senza farsi scrupolo di uscir talvolta dai confini della prima deca, per aver occasione di dimostrare le sue dottrine politiche. Dei tre libri in cui sono divisi, il primo ragiona del reggimento interno dello stato; il secondo delle cose pertinenti all'aumento del dominio per via di prosperi successi all'estero; l'ultimo racchiude considerazioni sulle condizioni necessarie alla stabilità, sul tramutarsi, sul crescere, sulla forza, sul decadere degli stati.

Fondatore e ordinatore d'uno stato non può essere, secondo il Machiavelli, altri che un signore assoluto, perché solo un'energica e risoluta volontà individuale può vincere le difficoltà dell'impresa e stabilire leggi atte a rivolgere al bene l'attività dei cittadini. Ma alla conservazione degli stati giova meglio il regime libero, come quello in cui tutti i cittadini concorrono al bene comune, e l'avvicendarsi delle diverse opinioni al potere rende piú facile l'adattamento dello stato alle mutazioni dei tempi. La forma di governo ideale è dunque per lui la repubblica; ma ad evitare continui e dannosi cambiamenti consiglia anche una forma mista, nella quale la potestà regia sia temperata dai nobili e dal popolo, una forma di governo dunque che arieggia la nostra monarchia costituzionale.

Fine supremo della scienza politica è il bene dello stato, al quale ogni altro interesse deve essere subordinato. Quantunque non sia propriamente irreligioso, il Machiavelli

considera la religione come un necessario strumento di governo e nel giudicarne non si cura della sua verità, sibbene del vantaggio che lo stato può trarne. Perciò reputa più utile il paganesimo, il quale fomentava negli uomini l'amore della gloria mondana, che non il cristianesimo, il quale esaltando gli umili e inculcando il pensiero dell'oltretomba, raffredda l'ardore dell'operare; ma d'altra parte fa buon viso alla superstizione per l'azione che essa esercita sulle moltitudini. Dinanzi all'interesse dello stato non si può disputare se una cosa sia buona o cattiva, ma solo se conduca al raggiungimento di quel fine supremo. Da questo principio il Machiavelli trae con inesorabile freddezza le ultime conseguenze e afferma che l'uomo politico non deve peritarsi di usare la violenza, la crudeltà ed, occorrendo, anche la frode, purché giovino alla costituzione o al mantenimento dello stato. La bontà del successo giustificherà anche i mezzi immorali. Il Machiavelli dà alla parola *virtù* un significato puramente politico e parla di *tristizie generose*, di azioni cioè che essendo riprovate dalla morale, sono nobilitate dallo scopo cui servono.

Egli detesta le vie del mezzo, le incertezze, la debolezza, e vuole che gli uomini sappiano essere o del tutto buoni o del tutto cattivi; che i reggitori procedano energicamente, risolutamente, null'altro avendo in mira che il bene dello stato, lasciato da parte ogni altro riguardo. Nella storia non vede l'opera della Provvidenza divina, ma la manifestazione delle forze e degli istinti naturali degli uomini, del pensiero e dell'energia individuale dei governanti, e crede che l'uomo prudente possa, se non evitare, dominare i colpi della Fortuna. Anche nei *Discorsi* torna più volte sulla sua idea prediletta delle milizie nazionali, nelle quali sta la vera forza di uno stato, non nei mercenari e nelle truppe ausiliarie. Sui tiranni che soffocarono la libertà popolare, pronunzia severo giudizio; ma colla serena obbiettività che gli è propria, studia anche i loro provvedimenti politici rispetto ai loro intenti, alla stessa guisa che parlando ampiamente delle congiure ne indaga le forme e i modi sia dal « punto di vista » di chi deve difendersene, e sia da quello di chi le ordisce. E mentre viene così trattando i problemi politici come problemi puramente scientifici, sparge nell'opera sua osservazioni mirabili per assennatezza e modernità come quelle sul danno che « gli esempi rei della corte di Roma recarono all' Italia togliendole ogni

divozione e ogni religione » e sugli ostacoli che il potere temporale dei papi poneva all'unificazione della patria (I,12).

Stile dei *Discorsi* e del *Principe*.

La vigoria del pensiero si rispecchia nello stile dei *Discorsi*, semplice, vivo, esatto, limpidissimo, scevro d'ogni inutile ornamento. L'importanza reale e immediata degli argomenti che il Machiavelli, scrivendo delle sue legazioni e commissarie, aveva avuto a trattare, aveva ringagliardito la sua naturale inclinazione a considerare le cose nella loro essenza. Perciò egli si assuefece a non ricercar nella forma altro che l'espressione piú nitida e piú efficace del concetto, e dotato com'era anche di segnalate qualità artistiche, condusse assai presso alla perfezione quella prosa bella e insieme concettosa, di cui vedemmo nel secolo XV esempi non tanto copiosi quanto pregevoli. Le qualità stilistiche dei *Discorsi* si riscontrano, anzi talvolta in piú alto grado, nel *Principe*, opera che l'autore volle, secondo la sua esplicita dichiarazione, onorata solamente dalla varietà della materia e dalla gravità del soggetto, non adorna di parole ampollose e magnifiche o di qualunque altro estrinseco lenocinio.

Principe.

6. Nel *Principe* sono svolte largamente e continuatamente idee che in germe o sparse qua e là si incontrano nella piú vasta trattazione dei *Discorsi*. In quella operetta il Machiavelli « disputa, son sue parole, che cosa è principato, di quale spezie sono (*i principati*), com' e' si acquistono, com'e' si mantengono, perché e' si perdono », ma principalmente si trattiene ad esporre le norme utili alla costituzione del principato e quelle secondo le quali deve governarsi un principe nuovamente insediato per conservare il potere. Fisso lo sguardo alla felicità del successo e incurante di ogni elemento o giudizio straniero alla politica, egli propone a modello del principe nuovo Cesare Borgia, che non per sua colpa, ma solo per straordinaria avversità di fortuna vide ruinare l'edificio della sua potenza con tanta abilità costruito. Il principe ponga sua principal cura nell'esercito e faccia in modo di aver armi proprie. Abbia e ostenti il culto della virtú, ma sacrifichi a questa l'interesse dello stato. Non tema di apparire avaro, perché la liberalità conduce facilmente al dissanguamento dei sudditi e alla miseria. Sia clemente, ma preferisca l'essere temuto all'essere amato e, quando accada, sappia anche essere risolutamente crudele. La lealtà e l'osservanza della fede sono virtú da pregiarsi anche in un principe; ma un

signore prudente deve sapere anche mancare alla parola data, quando lo richiedano le necessità politiche e siano spente le ragioni della promessa. L'importante è serbare sempre l'apparenza della moralità ed evitare l'odio che consegue alle inutili o mal riuscite tristezze. Il principe miri a vivere e mantenere lo stato; i mezzi saranno sempre reputati onorevoli, perché il mondo giudica le azioni dall'evento finale.

Questi principî, nei quali si riassume la dottrina detta *machiavellismo*, non provocarono scandalo fra i contemporanei avvezzi e nella scienza e nell'arte ad una grande franchezza di parola. Ma non appena i tempi mutarono e venne meno il coraggio o, diciam pure, l'audacia di certe affermazioni, il grande politico fiorentino fu esecrato e vituperato come maestro d'immoralità. E per vero le dottrine enunciate nei *Discorsi* e nel *Principe*, ove si separino dalle condizioni dell'età in cui furono concepite e si considerino come dottrine di morale anzi che di politica, sono abbominevoli. Ma i politici del secolo XV, da Filippo Maria Visconti a Ferdinando il Cattolico e a Ferdinando d'Aragona, le avevano praticate e quelli del XVI le venivano praticando; il Machiavelli le desunse direttamente dalla realtà. Egli fu uno scienziato che studiava le cose quali erano nella loro realtà effettuale; non un moralista che le descrivesse come avrebbero dovuto essere. Il suo grande merito sta appunto nell'aver saputo instaurare nello studio dei fenomeni politici l'uso di un metodo rigorosamente obbiettivo e formulare così le leggi che in ogni tempo li regolarono e li regolano. Certo la coscienza pubblica moderna si ribella ad alcune delle conseguenze che con logica inflessibile il Machiavelli trae dalle sue premesse, ed egli ha il torto di non aver tenuto nessun conto dei mutamenti che l'andar dei secoli porta nello spirito umano; ma è ancor oggi verità indiscutibile, sebben dolorosa, che in politica il valore delle azioni si misura non dalla moralità, ma dall'evento.

E ad un alto e nobile fine volgeva il Machiavelli il pensiero, dettando norme di condotta ad un « principe nuovo »; mirava all'unificazione dell'Italia e alla sua liberazione dagli stranieri. Nel capitolo di chiusa questa idealità infiamma lo scrittore: al linguaggio freddo della scienza succede l'eloquenza calda e ispirata dell'amor patrio; al pessimismo desolato la fede. Il Machiavelli parla commosso,

con vero impeto lirico, usando immagini di biblica solennità, che solitamente non escono dalla sua penna, e rappresenta l'Italia « piú stiava che li Ebrei, piú serva ch' e' Persi, piú dispersa che li Ateniensi, sanza capo, sanza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa » invocante un redentore « che la guarisca di quelle sue piaghe già per lungo tempo infistolite ». Con quale amore egli sarebbe ricevuto « in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne, con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime! Quali porte se li serrerebbano? quali popoli li negherebbano la obedienzia? quale invidia se li opporrebbe? quale Italiano li negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio ». Qui il pensatore si è lasciato trasportare da un subitaneo accendimento di passione e l'amore del patrio Comune si è sublimato ad amore della grande patria italiana nell'augurio che Firenze abbia a dare all'Italia codesto liberatore. Egli infatti eccita la casa Medici, come designata dalla sua virtú, dalla fortuna e da Dio, a pigliare il nobile assunto, « acciò che, sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata, e sotto li sua auspizii si verifichi quel detto del Petrarca: *Virtú contro furore* » ecc.

dialoghi *Dell'arte della guerra.*

7. Il Machiavelli aveva in animo di dedicare il *Principe* a Giuliano de' Medici, il minor figlio di Lorenzo il Magnifico, che agognava a formarsi coll'aiuto del fratello pontefice un ducato nell'Italia superiore; ma morto Giuliano nel 1516, lo dedicò al nipote di lui Lorenzo di Piero (m. 1519), sperando di ritrarne qualche utile. Invece fu ancora lasciato in disparte, a lottare colla povertà, in quella solitudine di S. Casciano, dove a sollievo dello spirito venne componendo, oltre alle opere politiche, il *Dialogo intorno alla lingua* (vedi pag. 100), le commedie e una novella, delle quali sarà tenuto discorso in altro luogo, un poemetto allegorico satirico in terzine, *L'Asino d'oro*, ed altri opuscoli di minor conto. Di tratto in tratto egli andava a Firenze e colà interveniva alle radunanze degli Orti Oricellari (giardini dei Rucellai), geniali radunanze, dove giovani di eletto ingegno, ammiratori della letteratura e della storia di Roma si abbandonavano a dotti e piacevoli conversari. Il Machiavelli, che a Cosimo Rucellai, il padrone del luogo, e a Zanobi Buondelmonti, un di quei giovani, aveva dedicati i *Discorsi*, immaginò che negli Orti Oricellari avessero avuto luogo nel 1516 i dialoghi che, divisi in sette

libri, formano la sua opera *Dell' arte della guerra* e nei quali interloquisce, ad esporre le idee dell'autore, il grande Fabrizio Colonna.

Quivi sono svolti ampiamente e particolarmente i concetti che Niccolò aveva già enunciati nei *Discorsi* e nel *Principe* e s'era sforzato di attuare nella sua *ordinanza*. Il servizio militare non deve essere un mestiere che alcuni esercitino per campare la vita, ma un obbligo morale di tutti i cittadini, i quali, opportunamente arrolati e ordinati in precedenza, devono al momento del pericolo prender le armi in difesa della loro patria e, finita la guerra, tornare ai loro negozi. Il Machiavelli non voleva dunque un esercito stabile e neppure ufficiali di professione: il che nel continuo perfezionarsi dell'arte militare, quando proprio si formavano i forti eserciti stanziali delle nazioni straniere, era un errore. Ma grande e nobile è il pensiero fondamentale di risollevare la moralità della guerra, come piene di acutezza e di genialità sono le norme tattiche che egli viene esponendo. Nerbo degli eserciti ha da essere la fanteria; la cavalleria rende utili servigi nelle ricognizioni, negli inseguimenti, nelle scorrerie; ma non dipende da essa l'esito d'una battaglia. Anche in quest'opera il Machiavelli attinge largamente ai classici latini. La sua ammirazione è tutta per gli istituti militari romani, onde foggia il suo *battaglione* sull'esempio della legione, con certi cambiamenti suggeriti dalle fanterie degli Svizzeri e degli Spagnuoli. E coordinando il frutto delle sue letture con le osservazioni fatte ne' suoi viaggi e nella pratica d'ufficio, insegna come si debba arrolare, ordinare, istruire un esercito, come questo deva marciare, accamparsi, combattere, come s'abbiano a fortificare le città. Naturalmente mancandogli l'esperienza personale diretta, egli non seppe guardarsi da certi errori; soprattutto non ebbe l'intuizione dell'avvenire riserbato alle armi da fuoco, che, imperfettissime allora e spesso inefficaci, non gli ispiravano nessuna fiducia. Ciò nondimeno i dialoghi *Dell' arte della guerra* iniziano una scienza della strategia, come i *Discorsi* e il *Principe* una scienza politica, e per essi il Machiavelli fu giustamente chiamato il primo classico moderno di cose militari.

La Vita di Castruccio.

8. Formulati i suoi principî politici e militari, il grande Fiorentino volle rappresentarli in atto nella *Vita di Castruccio Castracani*, tiranno di Lucca, morto nel 1328, ope-

retta ch'egli scrisse intorno al 1520, mentre compiva l'*Arte della Guerra*. Quivi egli attinse liberamente a fonti torbide o malfide, inventò all'occorrenza i fatti o trasferì a Castruccio quelli narrati da Diodoro Siculo nella *Vita di Agatocle*; non si diede insomma gran cura della veracità storica, tutto inteso a dimostrare la verità delle sue teorie. Fra gli amici degli Orti Oricellari la *Vita di Castruccio* suscitò dispute vivaci; ma tutti si trovarono d'accordo nel riconoscere le attitudini del Machiavelli allo stile storico; onde gli fu aperta la via a scrivere la maggiore delle sue opere di tal genere *Le Istorie Fiorentine*.

Le Storie fiorentine.

I Medici erano venuti a grado a grado rimettendo della loro avversione a colui che nel'12 era stato dei piú tenaci fautori dell'agonizzante repubblica. Leone X, volendo dopo la morte di Lorenzo di Piero (4 maggio 1519) rassettare la costituzione della sua città, aveva chiesto anche il suo parere, e il Machiavelli aveva risposto col *Discorso sopra il riformare lo stato di Firenze*, proponendo l'istituzione di un governo repubblicano, che però avrebbe dovuto entrar in vigore solo dopo la morte del papa e del cardinal Giulio. Nel 1521 quest'ultimo gli affidò una missione a Carpi, di poca importanza per vero, e già prima come arcivescovo *pro tempore* e quindi capo degli Officiali dello Studio, era stato il principale autore della provvisione, colla quale questi diedero al Machiavelli il mandato di scrivere la storia di Firenze (novembre 1520).

Le *Istorie Fiorentine* sono divise in otto libri. Il primo, a modo di introduzione generale, racchiude un compendio della storia medievale d'Italia fino al 1440 circa, compendio in cui l'autore si propose di mostrare come sorgessero e si consolidassero le principali potenze italiane. Nei tre libri che seguono si narrano gli interni rivolgimenti di Firenze e il progressivo affermarsi dell'autorità dei Medici nelle cose del Comune, ed hanno cosí rilievo i difetti degli istituti civili, che prepararono la via al principato. Gli ultimi quattro libri invece trattano delle guerre che funestarono Firenze e l'Italia dal 1434 al 1492 e mettono cosí in luce le cause della debolezza politica che condusse il paese in balìa degli stranieri. Ma nel settimo e ottavo si intreccia alla storia delle guerre e tiene la parte principale la storia delle congiure, ultimo sforzo degli spiriti repubblicani contro le tirannidi prevalenti. L'opera finisce colla morte di Lorenzo il Magnifico (1492).

Il Machiavelli non accumula i fatti nell'ordine in cui si succedettero, come un cronista, né mira a scrivere belle pagine eloquenti, come gli storiografi umanisti; ma i fatti ordina e coordina secondo un disegno felicemente concepito, studiandosi di porre in evidenza il loro logico collegamento e di mostrare come germoglino dalle condizioni stesse delle cose e dalle passioni degli uomini. Mentre nei cronisti medievali i disgregati elementi del racconto si stringono in una certa esteriore unità per via del concetto fondamentale della Provvidenza che tutto regge e governa, il Machiavelli ricava codesto filo unificatore dall'intimo valore dei fatti, assorgendo a considerazioni generali e all'idea di leggi naturali che reggono gli andamenti della storia. Nella quale egli cerca sempre la conferma delle sue dottrine politiche: della necessità di una azione individuale nella fondazione di uno stato; dei danni recati all'Italia dal dominio temporale della Chiesa; della mala fede dei venturieri; della difficoltà e dei facili insuccessi delle congiure. In servizio delle sue teoriche egli non si perita di alterare talvolta la genuina tradizione storica con aggiunte, esagerazioni, spostamenti cronologici; sicché le *Istorie fiorentine* non sono sempre fonte sicura per le particolarità concrete, tanto più che in molti altri casi egli si abbandona ciecamente alle sue fonti (Flavio Biondo, Villani, Gio. Cavalcanti, Gino Capponi, ecc.) senza controllarne le attestazioni col confronto di altre o con ricerche sue proprie. Ciò che gli sta a cuore non è tanto la veracità, quanto l'ammaestramento politico utile al presente, che dalla storia scaturisce. Quantunque il libro sia dedicato ad un papa, il Machiavelli non ha riguardi nel parlare della politica della Chiesa; ma poiché quel papa è un Medici (il card. Giulio, divenuto Clemente VII), il giudizio sulla potente casata è complessivamente favorevole, non sì però che di tratto in tratto non trapelino l'amore per la libertà ond'è animato lo scrittore, e il suo dolore per l'annientamento di essa.

Non ostanti le lacune, le inesattezze, le false interpretazioni dei fatti, specialmente dei fatti medievali, quest'ultima opera del Machiavelli occupa un altissimo posto nella moderna storiografia; può anzi dirsi che muova da essa la storia civile moderna. Ai pregi sostanziali vi si accompagnano pregi di forma, che fanno delle *Istorie fiorentine* una grande opera d'arte. Specialmente nei due ultimi li-

bri la narrazione ha spesso una mirabile vivacità e vera efficacia drammatica; i discorsi che, secondo l'antico costume, il Machiavelli pone sulle labbra de' suoi personaggi, non sono vuote esercitazioni rettoriche, ma convengono egregiamente collo svolgimento logico del racconto, racchiudendo riflessioni generali suggerite dai fatti, spesso il giudizio dell'autore su questi e la dimostrazione d'una sua tesi; lo stile infine, sebbene un po' disuguale, sebbene non di rado più artificiato e solenne che nei *Discorsi*, ha anche qui una grande originalità e quando l'argomento trascina lo scrittore, diviene caldo e vigoroso nella sua fresca spontaneità.

Gli ultimi anni.

9. Nel 1525 il Machiavelli andò a Roma per presentare a Clemente VII gli otto libri compiuti della sua *Storia*. Aveva in animo di aggiungerne poi altri, ma le faccende politiche, alle quali fu richiamato, assorbirono la sua attività nei pochi anni che ancora gli rimasero di vita. Riusciti vani i suoi sforzi per la costituzione d'un esercito italiano, che sotto il comando di Giovanni delle Bande Nere avrebbe dovuto difendere la nazione contro gli stranieri, si dedicò tutto a preparare la difesa di Firenze e fu eletto segretario del nuovo magistrato dei Procuratori delle mura. Mentre l'esercito imperiale si avanzava minaccioso (v. qui dietro pag. 104), fu mandato tre volte al campo dei collegati per chiedere aiuti, ma non poté ottener nulla. Intanto avveniva il sacco di Roma, e Firenze ne approfittava per cacciare nuovamente i Medici e proclamare (16 maggio 1527) la repubblica, alla quale fu preposto come gonfaloniere Niccolò Capponi. Il Machiavelli, tornato in patria colla speranza di poter prestare utili servigi al nuovo governo, fu lasciato invece da parte, come sospetto di inclinare ai Medici, e il suo vecchio ufficio fu dato ad un altro. Il dolore per l'ingratitudine dei concittadini e i disagi degli ultimi tempi indebolirono la sua fibra, ed egli non resse alla grave malattia che lo colse poco dopo e lo trasse alla tomba ai 20 di giugno del 1527. Così egli non vide le geste eroiche di quella milizia cittadina alla cui istituzione aveva con tanto ardore lavorato, né vide lo sforzo glorioso, ma, ahimè, sfortunato, della sua patria a difesa di quella libertà che era stato l'ideale della sua vita.

e la morte del M.

Donato Giannotti.

10. Alla repubblica novamente instaurata prestò i suoi servigi, nell'ufficio appunto di segretario dei Dieci già occupato dal Machiavelli, un altro scrittore politico fioren-

tino, che ha con lui qualche affinità nel modo di sentire, ma che gli rimane molto inferiore nella vigoria dell'ingegno e nell'alta originalità delle concezioni, Donato Giannotti. Lo zelo che egli pose nel servire il libero reggimento dal 1527 al'30, gli valse l'esiglio, cui fu condannato al ritorno dei Medici e che passò per lo più nel Veneto e da ultimo a Roma, eletto da Pio V segretario dei Brevi. Morí piú che ottantenne nel 1573; ma la sua attività di scrittore non si protrasse veramente oltre al 1535.

Il principal merito del Giannotti sta nell'avere descritto con grande chiarezza e acutamente criticato istituti politici presenti e passati. Egli ammirava sopra tutte la costituzione della repubblica di Venezia, la quale studiò nella sua genesi e nella sua funzione in uno speciale dialogo (1526-33), ed augurava che Firenze, perfezionando la costituzione del Savonarola, foggiasse il suo governo sul modello di quello veneziano. Nella speranza che una rivoluzione avesse a ridarle la libertà perduta nel 1530, il Giannotti ampliò nei quattro libri *Della republica fiorentina* (1531) una sua precedente scrittura e disegnò per la sua patria un governo misto, di cui la base fosse in una larga assemblea e che restringendosi a *guisa di piramide* in due altri consigli meno numerosi, mettesse capo ad un gonfaloniere a vita. In tal modo egli credeva si dovesse raggiungere quell'appagamento degli interessi e delle ambizioni dei ceti sociali, dei partiti e delle persone, che formava la base e l'intento delle sue speculazioni. Perché egli non riuscí ad elevarsi all'alto concetto, propugnato dal Machiavelli, della patria che in sé riassume tutti gli interessi e gli affetti individuali, come non ebbe neppur la visione di un'Italia indipendente da ogni ingerenza straniera. Infatti nel *Discorso delle cose d'Italia*, indirizzato a Paolo III nel 1535, egli non sa indicare altro rimedio contro l'eccessiva potenza dell'imperatore, che l'alleanza con Francia ed Inghilterra. All'idealità di una repubblica fiorentina tenne fede tutta la vita, ma dopo il fatale assedio, non poté piú vederla attuata. Ormai ai liberi reggimenti era succeduto dovunque il principato e ad instaurarlo a Firenze diede l'opera sua Francesco Guicciardini, il grande storico e politico, che degnamente si appaia col Machiavelli, sebbene sia da lui molto diverso per il sentimento e per le attitudini dell'ingegno.

F. Guicciardini.

11. La famiglia Guicciardini vantava già una bella tra-

dizione di senno politico e di esperienza, avendo da lungo tempo partecipato al governo della cosa pubblica e conseguita fra i concittadini una moderata autorità. Francesco di Piero nacque a Firenze ai 6 di marzo del 1483 e dopo avere studiato diritto civile e canonico in patria, a Ferrara ed a Padova, ottenne nel 1505 e occupò per due anni la cattedra di Istituzioni nello Studio fiorentino. Laureatosi a Pisa, venne acquistando fama e clientela nell'esercizio dell'avvocatura e fu ben presto chiamato a pubblici uffici. Lo animava un desiderio vivo di operare e di esser utile alla sua città, ma più ancora una sete ardente di gloria e l'ambizione di primeggiare; e all'appagamento di codeste brame indirizzò la sua vita con quella serietà e con quel senso pratico che erano nella sua natura. Mentre le relazioni della sua famiglia e della famiglia Salviati, con la quale si imparentò sposando Maria d'Alamanno, gli spianavano la via, egli si apparecchiava a percorrerla onorevolmente coltivando ed esercitando il forte ingegno negli studi e nell'osservazione dei fatti politici; talché a ventisei anni poté compiere una *Storia fiorentina* con un'assennatezza e un'esperienza degne di un uomo provetto. Il racconto va dal tumulto dei Ciompi (1378) sino alla battaglia di Ghiaradadda (1509) e procede esatto, chiaro e, non ostante la disposizione puramente cronologica, logicamente connesso. Nel ricercare le riposte cagioni degli avvenimenti e nel ritrarre il carattere delle grandi figure storiche, il Guicciardini è acuto e profondo; nei giudizi, sereno e imparziale; della verità storica è più rispettoso che il Machiavelli non sia; ma nello stile, facile e piano, non ha l'efficacia drammatica del suo conterraneo, né, come questo, plasma il racconto secondo l'ispirazione di concetti generali.

La *Storia Fiorentina* del Guicciardini.

Ad acquistare più larga esperienza delle cose di stato gli fu mezzo l'ambasceria a Ferdinando il Cattolico, affidatagli sul principio del 1512 da' suoi concittadini, che a sì importante ufficio lo reputarono, sebbene non ancora trentenne, adatto e sufficiente. A Burgos, nella corte spagnuola, egli poté conoscere le trame e gli accorgimenti della politica europea e perfezionare nella diplomazia la sua educazione politica. Di tutto teneva accuratamente informato il suo governo e quando dopo circa due anni lasciò la Spagna, raccolse in una bella *Relazione* le osservazioni politiche, economiche, geografiche, sociali, psicolo-

Uffici pubblici del Guicciardini.

giche, che quel paese gli aveva suggerito. Tornato a Firenze al principio del '14, si acconciò facilmente al nuovo stato, ancorché diverso da quello che egli, fautore di una repubblica temperata, avrebbe vagheggiato, e ligio alle norme che s'era imposto per conseguire gli intenti della sua vita, consacrò la sua attività al servizio dei Medici. Dopo aver tenuto cospicue magistrature cittadine, nel giugno 1516 fu creato da Leone X governatore di Modena e poco dopo anche di Reggio e di Parma, e nel 1521 commissario dell'esercito pontificio. Dopo il breve pontificato di Adriano VI, che pur lo mantenne nel governo che aveva, Clemente VII lo inalzò a maggior dignità coll'elezione a Presidente della Romagna (1523). In questi importantissimi uffici il Giucciardini fece prova di grande abilità e fermezza, ripristinando e gagliardamente sostenendo l'autorità del governo in paesi scombussolati dalle guerre e dall'anarchia, sradicando abusi, perseguitando i banditi, procurando di appagare certi bisogni e desideri del popolo, mentre con inflessibile e talvolta spietata risolutezza curava le supreme necessità dello stato. Né gli fecero difetto le virtù militari, quando nel 1521 salvò Reggio da un colpo di mano del Lescun fratello del Lautrec, e con risolutezza e sangue freddo difese Parma contro le armi francesi.

I libri *Del reggimento di Firenze.*

Anche fra le gravi occupazioni di quegli anni l'attività scientifica del Guicciardini non venne meno. Oltre ad alcuni de' suoi *Discorsi politici*, quadri vigorosi e profondi delle condizioni d'Italia in determinati momenti, egli compose allora, ampliando e compiendo concetti già svolti nei suoi opuscoli precedenti, il dialogo in due libri *Del reggimento di Firenze*. Questo fu scritto fra il 1523 e il 27; ma la scena è posta nel 1494 dopo la prima cacciata dei Medici. Per bocca del vecchio Bernardo del Nero, messer Francesco fa una critica severa delle istituzioni repubblicane sorte per il consiglio e l'autorità del Savonarola e delinea la forma di reggimento che crede più consentanea all'indole e alle inclinazioni dei Fiorentini. Egli è amante di libertà e in teoria gli piacerebbe un governo veramente democratico; ma le discussioni astratte e le teorie non approdano a nulla. Non si deve cercare un governo ideale, che facilmente appare nei libri, ma non nella pratica, come la repubblica di Platone; ma si tratta di architettare un governo che, tenuto conto delle condizioni reali della città e dei cittadini, possa essere attuato e poi conservato. Egli fa

un'analisi, nella sua verità desolante, dei moventi psicologici onde nascono le vicende della vita pubblica; e giudica l'aspirazione alla libertà e all'eguaglianza non altro che una larvata bramosia di dominare. Perciò vagheggia una costituzione simile a quella, che pochi anni dopo consiglierà anche il Giannotti (v. pag. 120) con un Consiglio grande «fondamento e anima del governo popolare e della libertà», cui spetti l'elezione dei magistrati, con un Senato, ove abbia sfogo l'ambizione degli uomini più segnalati per natali, per ingegno e per dottrina e cui sian deferiti il potere legislativo e la trattazione degli affari più gravi, e con un gonfaloniere a vita: una costituzione mista, dunque, in parte foggiata su quella della repubblica di S. Marco.

Il Guicciardini dopo il 1525.

12. Dopo la battaglia di Pavia il Guicciardini, ancora Presidente di Romagna, eccitò il papa ad una politica risolutamente avversa a Carlo V e a collegarsi con Francia contro il predominio spagnuolo in Italia. Ma non volle piegarsi all'idea, propugnata dal Machiavelli, di preparare a difesa un forte esercito nazionale. La giudicava bella e conforme allo scopo; sennonché esperto com'egli era, della realtà delle cose, vedeva che non era possibile attuarla. Strettasi la lega di Cognac (22 maggio 1526), fu eletto luogotenente generale delle truppe pontifice e fiorentine e indarno si adoperò per istornare da Roma e dalla sua patria l'imminente pericolo. Dopo che le incertezze del papa, la malafede dei condottieri e la mancanza di mezzi pecuniari ebbero dato la vittoria all'esercito imperiale e la lega si fu sfasciata, il Guicciardini, inviso ormai tanto ai pontifici, come principal fautore di quella guerra, quanto ai Fiorentini risollevatisi a libertà, come seguace dei Medici, si ritirò a vita privata nella sua villa di Finocchieto presso Firenze (settembre 1527).

La rovina della causa cui aveva servito con tanta devozione, e il suo allontanamento dagli affari politici, ai quali lo traeva l'innato bisogno di operare, lo addolorarono profondamente; ma egli si sforzò a confortarsi cogli argomenti dell'esperienza e della fredda ragione e ad acconciarsi ai tempi mutati. In tal condizione d'animo, condizione che egli rappresentò in una notevole consolatoria a sé stesso posta in bocca ad un amico, il Guicciardini chiese sollievo e distrazione alle occupazioni campestri, alle gite in città e agli studi.

Durante quell'inerzia forzata egli venne probabilmente

scrivendo le *Considerazioni sui discorsi del Machiavelli* e certo o compose o ricopiò, raccogliendoli in un corpo, i suoi *Ricordi politici e civili*.

Le Considerazioni sui discorsi del Machiavelli.

Nelle *Considerazioni* il Guicciardini esamina parecchi capitoli dell'opera dell'amico e saggiandone i concetti alla cote della realtà, tempera la loro assolutezza. Egli non ha fede nelle teoriche e vuole che l'osservazione dei fatti giovi, anzi che a formulare idee generali, ad esercitare ed affinare quel senso pratico che deve esser guida delle azioni. I casi variano per infinite piccole circostanze e quindi l'utilità pratica degli esempi storici è nulla, se da questi non si traggano gli ammaestramenti con discrezione. Perciò la storia di Roma non ha per il Guicciardini quell'autorità regolatrice che le attribuisce il Machiavelli; tra l'età antica e la moderna intercede una sostanziale diversità, dalla quale non si può prescindere. Egli riconosce la bontà e la nobiltà di molte idee del Machiavelli, ma crede inutile fermarsi ad accarezzarle e discuterle, dacchè le condizioni presenti ne impediscono l'attuazione e solo colla realtà si devono fare i conti in politica.

I Ricordi e la politica del G.

13. I *Ricordi politici e civili* sono una serie di oltre quattrocento massime, scritte con meravigliosa chiarezza in istile scultorio e raccozzate un po' alla rinfusa senza un collegamento organico. Preziose per l'intelligenza del pensiero guicciardiniano, esse ci svelano insieme il tarlo morale della patria nostra in quel secolo di grandezza intellettuale eppure di tanta debolezza. Secondo il Guicciardini, l'uomo saggio deve bensì desiderare il bene comune, ma non mai sacrificare a ciò che è più bello e più buono ciò che è più *vantaggioso*. Operare secondo il sentimento, mirare alle cose *grandi ed eccelse*, senza riflettere alla possibilità della loro attuazione, ostinarsi a resistere alla fortuna, è da *matti*. Chi ha fior di senno non si lascia sedurre dai pregiudizi tradizionali, dalle parole altisonanti, dal miraggio di un alto e nobile fine; non si perde nelle *vane cogitazioni* della teologia e della filosofia, esercitazioni di ingegno prive di effetti pratici; ma volge la sua attenzione e le sue meditazioni al certo e al terreno, e pone ad unica guida del suo operare il freddo raziocinio. Egli, il Guicciardini, desiderava bensì di vedere la sua città governata a repubblica bene ordinata; desiderava l'Italia libera dai barbari e annientata la tirannide sacerdotale; ma tuttavia prestò, come vedremo, l'opera sua ad assodare il

principato mediceo; sostenne l'alleanza con Francia e poi la politica imperiale; e fu ministro fedele del potere temporale dei pontefici. Gli è che pur deplorando l'infelicità dei tempi, egli reputava fosse da uomo savio cedere ai tempi, adattarsi alle circostanze, rinunciare alle proprie aspirazioni per *l'utile particolare*. Funesti principi, che lo statuale fiorentino enuncia cinicamente e che pur troppo erano allora nella coscienza di tutti, eccetto pochissimi eletti. Sostituito al dovere il tornaconto, come norma delle azioni, soffocata la forza operosa d'ogni idealità, l'Italia doveva fatalmente precipitare a rovina e cadere nella servitú indigena e forastiera.

Il Guicciardini dopo il 1530.

Le accuse che i democratici fiorentini movevano al Guicciardini, e le persecuzioni onde lo facevano segno, divenute piú aperte e piú aspre, misero capo a un decreto del 17 marzo 1530, con cui la repubblica gli confiscava i beni e lo dichiarava ribelle. Già da alcuni mesi (nel settembre 1529) egli aveva lasciato la sua villa per recarsi a Bologna e poi a Roma ad offrire i suoi servigi a Clemente VII. E questi dopo la capitolazione di Firenze lo mandò ad organizzare insieme con altri cittadini il nuovo governo assoluto e a rassodare la dominazione medicea, e nel maggio 1531 lo creò suo Vice-legato a Bologna. Quivi rimase, eccettuate brevi assenze, fin dopo la morte di Clemente VII (1534), e mostrò nuovamente la sua energia di governante e, negoziando coi legati di Carlo V, la sua abilità diplomatica. Nel 1534 tornò a Firenze, dove fu tra i consiglieri del giovane duca Alessandro. Quando poi l'anno seguente i fuorusciti fiorentini, recatisi a Napoli, denunziarono all'imperatore i soprusi di questo principe dissoluto e crudele, il Guicciardini non si vergognò di difenderlo pubblicamente con avvocatesca destrezza; doloroso spettacolo, che però non può far meraviglia a chi sappia le massime utilitarie alle quali egli informava la sua condotta. Sul principio del 1537 Alessandro cadde sotto il pugnale di Lorenzino e il suo consigliere si adoperò a procurare l'inalzamento di Cosimo al ducato. Ma quasi per un rinnovamento de' suoi spiriti democratici egli sperava di potere colla sua autorità, indurre il nuovo signore a riforme che ne temperassero il potere assoluto; strana illusione in un uomo che per tutta la vita aveva speculato sulla realtà e a questa piegate le sue aspirazioni. Accuse e calunnie si levarono contro di lui; l'accorto duchino lo

lasciò da un canto e il Guicciardini si ritrasse nella sua villa di Arcetri, dove attese a dar compimento alla sua opera più importante, la *Storia d'Italia*. Ad Arcetri morí il 22 maggio del 1540.

La Storia d'Italia.

14. I venti libri della *Storia d' Italia* muovono di là donde finiscono le *Istorie* del Machiavelli (1492) e arrivano sino alla morte di Clemente VII (1534); abbracciano dunque il periodo calamitoso che diede compimento al triste fato della nazione. Il Guicciardini è il primo storico nostro che uscendo dall' angusta cerchia degli avvenimenti d'una città, raccolga in un gran quadro le vicende di tutta Italia, su tutto distribuendo equamente la luce della sua esposizione. I fatti sono ordinati anno per anno; ma lo sguardo dello scrittore li domina tutti e vede le loro reciproche relazioni per modo, che se quell'ordinamento cronologico interrompe talvolta il racconto, lo spettacolo complesso delle condizioni generali del paese è sempre presente al lettore, anche perché il Guicciardini sa svolgere e intrecciare i diversi fili con destrezza mirabile e rendere agevoli i trapassi dall'uno all'altro argomento.

Grande cura egli pose nell' esattezza e nella veracità, epperò raccolse studiosamente e sfruttò con metodo moderno ogni fonte d' informazione, cronache, lettere, relazioni d'ambasciatori, discorsi, trattati diplomatici, quando non lo soccorressero i ricordi personali dei molti fatti cui aveva assistito e partecipato. Mentre il giudizio del Machiavelli è spesso turbato da idee preconcette, alle quali sacrifica persino l'esattezza storica, il Guicciardini è sempre obbiettivo, sereno, imparziale; contempla la realtà nella sua genuina limpidezza; critica o approva con fredda impassibilità. I discorsi posti in bocca ai personaggi non tendono, come quelli delle *Storie fiorentine*, a desumer dai fatti teoriche generali, ma a rilevare i loro intimi collegamenti e le loro cause. Perché in questo appunto sta uno dei principali meriti del Guicciardini, nell' aver indagato la genesi dei grandi avvenimenti storici, acutamente scrutando l' anima umana, tenendo conto di ogni particolare che, anche per recondite vie, abbia contribuito a promuovere un rivolgimento, valutando l'importanza degli interessi e delle ambizioni insieme cozzanti. Un esempio stupendo di codesto pregio offre il quadro delle condizioni d'Italia prima della discesa di Carlo VIII, con cui la *Storia* si apre.

Nello stile la *Storia*, volgare, del Guicciardini emula la maestà solenne del racconto liviano, ma non per proposito che l' autore avesse di vuota imitazione rettorica, sì perché a tale forma stilistica lo portava naturalmente l'organica complessità del suo pensiero. In quei lunghi periodi, gravi, specie verso la fine dell'opera, di proposizioni secondarie gerundive, partecipiali, relative, causali, si distende e si condensa la motivazione di un fatto o di un giudizio in tutta la sua complessa interezza. Lo scrittore concepiva quel fatto o quel giudizio e le circostanze che li avevano prodotti, come un sol tutto, e così voleva li percepisse il lettore anche a costo di uno sforzo, che se non è sempre gradevole, dà sempre il compiacimento di una percezione piena e compatta.

Il Machiavelli e il Guicciardini.

Per forza di sintesi e per audace e originale larghezza di pensiero, il Machiavelli supera di gran lunga il Guicciardini; ma questi lo vince per il senso pratico, per l'esattezza e la dirittura delle sue osservazioni. Muovono entrambi dalla realtà, ma l' uno se ne fa sgabello ad alte speculazioni d'ordine teoretico; l'altro esercita il suo acume sul caso singolo, indagandone le cause e le conseguenze. Il Guicciardini ha la visione netta, sicura delle condizioni politiche del suo tempo e rifugge dal pensare a disegni che sa inattuabili; scettico, sfiduciato, non accarezza nessuna idealità, non s'accende mai d'entusiasmo. Il Machiavelli invece, pur deplorando la decadenza politica del suo tempo, propugna con fede invitta, anche se talvolta faccia in lui difetto una piena coerenza tra le parole e le azioni, alte idealità, l'indipendenza della patria dagli stranieri, la sua unificazione, l'istituzione di un esercito nazionale. Nel Guicciardini ravvisiamo il sapiente codificatore delle idee politiche del secolo XVI; nel Machiavelli ammiriamo e veneriamo il profeta dell'avvenire.

La scienza politica dopo la caduta della libertà.

15. Le opere del Machiavelli, messe primamente a stampa tra il 1521 (*Arte della guerra*) e il 1532 (*Il Principe;* l'anno prima i *Discorsi*) non tardarono, fra l'imperversare della reazione cattolica, a cadere in mala fama. Un cardinale le disse scritte col dito del diavolo e Paolo IV, istigato dai Gesuiti, le mise all'Indice nel 1559. Del Guicciardini nel secolo XVI fu stampata solo la *Storia d'Italia* (1561-64); del Giannotti solo il dialogo sulla *Repubblica dei Viniziani* (1540). Le speculazioni indipendenti da ogni tendenza religiosa e le audaci teorie esposte con

brutale franchezza non si affacevano alle mutate condizioni del pensiero, e la scienza di stato, nata alle libere aure della democratica Firenze, sonnecchiava e moriva fra le strette del despotismo e dell'intolleranza chiesastica. Per lungo tempo gli scritti politici non furono se non «guazzabugli di luoghi comuni e di erudizione indigesta» o innocenti descrizioni di antiche e moderne costituzioni. Solo nell'ultimo trentennio del secolo quella scienza risorse rinnovata in un'altra repubblica per opera di Paolo Paruta, lo statista, dice il De Sanctis, «piú vicino di spirito e di senno a Niccolò Machiavelli».

Paolo Paruta.

Nato a Venezia nel 1540 di famiglia oriunda lucchese, ma salita già nel secolo XIV a grado cospicuo nella patria d'adozione, il Paruta si dedicò fin da giovine agli studi della filosofia, della teologia e dell'eloquenza e presto volse la sua attenzione ai pubblici negozi, dei quali ebbe agio di acquistare esperienza e osservando l' andamento delle cose veneziane e facendosi compagno degli ambasciatori mandati dalla Serenissima a far ufficio di congratulazione presso Massimiliano, nuovo re dei Romani (1562). Nel 1571 tenne in S. Marco una solenne orazione in lode dei morti nella battaglia di Lepanto; ma prima del 1580 non ebbe parte attiva nella vita pubblica della sua città. In quegli anni di quiete meditativa il Paruta attese a comporre e limare i dialoghi *Della perfezione della vita politica* in tre libri, nei quali largamente profittando della sua cultura classica, disegna il modello del cittadino e ricerca l'ottima forma di governo. Diversamente dal Machiavelli, che in mezzo al trionfare del Rinascimento pagano e fra l'indifferenza religiosa dei primi decenni del secolo, aveva derivato le sue teorie dalla pura analisi della realtà, il Paruta si compiace di astrazioni teoriche e mette a base del suo sistema la morale cristiana, facendo consistere la perfezione della vita civile nell'esercizio delle virtú e nel moderato godimento dei beni politici, cioè delle ricchezze e degli onori. Cosí mentre il Machiavelli, vissuto in un tempo di grandi rivolgimenti e di incertezze, mira ad insegnare come uno stato debba essere fondato e mantenuto e dà veri ammaestramenti di governo, il Paruta, che scrive nell'età dei principati e della dominazione straniera, rivolge i suoi consigli piú al cittadino in generale, che in ispecie ai reggitori di stati. Tra le forme di governo egli preferisce quella che insieme partecipa della monarchia,

Della perfezione della vita politica,

dell'aristocrazia e della democrazia, una forma mista insomma atta a temperare i difetti di ciascuna, e ne trova un vivo esempio nella sua repubblica.

Codesti dialoghi, scritti in istile dignitoso, piacciono per il culto sincero che vi è professato di un'altissima idealità civile, per l'acume di alcune considerazioni e per l'amore ardente della libertà e il rispetto della legge, onde il Paruta si mostra animato. Ma sono opera più di moralista che di politico. Giudizioso e profondo indagatore della vita degli stati si mostra veramente il Paruta nei *Discorsi politici*. Nel primo libro di questi ricerca le cause della grandezza e della decadenza di Roma e nel secondo ragiona di alcuni eventi moderni e formula teorie utili alla politica contemporanea. Egli è in generale sereno nei giudizi, circospetto nelle deduzioni, chiaro nell'esposizione e se, per es., nel difendere contro le censure del Machiavelli la partecipazione di Venezia alla guerra di Pisa, cade in fallo attribuendo le sue proprie idealità al governo veneziano, in nome di questo giudica con giusta severità la politica ligia agli stranieri di Leone X e di Clemente VII, disserta con saviezza di criteri intorno alle alleanze e fa acute considerazioni sul mantenimento della pace mediante l'equilibrio degli stati italiani.

Altre opere del Paruta.

16. Dal 1580 in poi furono affidati al Paruta molti uffici cittadini, sino a quello altissimo di Procurator di S. Marco (1596) e commissioni e ambascerie onorevoli ed importanti. Né lo zelo ch'ei poneva in queste occupazioni, soffocò la sua attività scientifica; ché anzi appunto in quegli anni compose la sua *Storia veneziana*, essendo stato eletto al principio del 1580 storiografo ufficiale della repubblica. A trattare materia storica egli si era preparato e addestrato narrando in tre libri *La guerra di Cipro* (1570-72) con calore di amor patrio e vivezza di rappresentazioni. L'opera maggiore si estende dal 1513 al 1551 e i fatti di Venezia lumeggia coi fatti, esposti in iscorcio, degli stati ch'ebbero relazione con lei. La varietà del racconto si stringe in una bella unità, nella quale si intromettono riflessioni di sapienza civile e considerazioni atte a mostrare il legame logico degli avvenimenti. Lo stile, sebbene un po' freddo, è nobile e vigoroso; la narrazione verace e solitamente imparziale.

Fra le ambascerie affidate al Paruta la più importante fu quella a papa Clemente VIII. Inviato a Roma nel 1592

vi rimase tre anni ed ebbe a trattare negozi difficili e gravi. I dispacci che mandava di là al suo governo, sono monumento insigne di una rara finezza di osservazione e di una grande sagacia politica. Li corona degnamente la *Relazione* che tornato in patria presentò, secondo il costume veneziano, al Senato, relazione nella quale discorre dell'autorità dei pontefici, delle loro relazioni cogli stati d'Europa e finalmente delle condizioni dello stato ecclesiastico. Di questo egli fa un quadro nerissimo, mettendo in evidenza la corruttela e il disordine del governo sacerdotale: condanna autorevole, sulle labbra d'uom pio e alle *somme chiavi* devoto. Tre anni dopo, nel 1598, il Paruta moriva; ma gli sopravviveva una tradizione diplomatica, che vedremo affermarsi solennemente nei primi anni del secolo XVII.

Giovanni Botero.

17. Nel Paruta si manifesta un contrasto tra la ragione e la fede, tra la sua naturale tendenza alla severa speculazione politica e il sentimento religioso. Questo contrasto, ch'egli rappresentò efficacemente nel *Soliloquio*, una specie di autobiografia psicologica, riflette la condizione dello spirito in quell'età di transizione. Ma tutte pervase da un sincero sentimento religioso sono le opere di Giovanni Botero, le cui dottrine corrispondono all'assetto d'Europa e d'Italia in quel tempo, quando quest'ultima aveva ormai perduta libertà e indipendenza e rassegnata soccombeva alla sua secolare sventura.

Il Botero (1540-1617), nativo di Bene in Piemonte, visse dapprima a lungo a Torino nel collegio dei Gesuiti, ove prese gli ordini sacri, senza però entrare nella Compagnia; e poi a Milano, segretario (1576-84) del cardinale Carlo Borromeo; ond'ebbe la singolar fortuna di vedere il riordinamento dello stato sabaudo operato da Emanuele Filiberto e la riformazione della Chiesa compiuta dal santo arcivescovo lombardo. La sua esperienza delle cose del mondo egli venne poi allargando nei viaggi che intraprese in Francia per una legazione commessagli da Carlo Emanuele I (1584), in Ispagna come precettore dei figliuoli di questo (1603-7) e forse in più altre nazioni, e la sua dottrina accrescendo e assodando negli studi vasti e profondi. Fra il 1586 e il 99 visse, non di continuo, a Roma; ma, tenuto in gran conto dal duca di Savoia, dovette poi trasferirsi a Torino, dove passò, quando si eccettui il tempo del soggiorno in Ispagna, tutto il resto di sua vita. Ivi alla corte

di Carlo Emanuele ebbe agio di attendere a' suoi studi e d'affinare la sua esperienza politica, sebbene non paia che egli intendesse gli audaci e patriottici disegni del duca né divinasse i luminosi destini della casa sabauda.

Scrittore fecondissimo, il Botero compose in gran numero opere di svariatissimo argomento, politiche, storico-biografiche, religiose, teologiche, poetiche. Famosa fra tutte è la *Ragion di stato* in dieci libri (pubblicata nel 1589), dove egli combatte le dottrine del Machiavelli come contrarie alle verità della fede e « si fa banditore di una nuova scienza di stato che abbia i suoi principî fondati sul cristianesimo ». Lo statista piemontese vi disegna la figura di un principe giusto, prudente, liberale, valoroso, che d'ogni suo atto fa regola e giudice la religione, e gli insegna come deva governare i suoi sudditi, come procurar di accrescerne il numero, come difendere lo stato dagli esterni nemici. Osservazioni acute e dottrine assennate sugli eserciti, sulle fortificazioni, sull'equilibrio delle forze dei principi e su altri argomenti politici, rendono pregevole quest'opera; ma la maggior gloria del Botero sta nell'avere in essa, e più in altre opere presagito e iniziato la moderna scienza economica. Nei tre libri sulle *Cause della grandezza delle città* sono chiaramente enunciate dottrine che gli economisti del secolo scorso e del nostro nuovamente formularono e discussero, e nelle *Relazioni universali* (divise in cinque parti) è raccolta una messe di informazioni, originali o derivate, sulla geografia, sulla storia, sulla religione, sul commercio, sulla popolazione di tutti i paesi del mondo, messe preziosa dalla quale poterono esser trascelti dati economici e materiali statistici di grande valore.

Col Botero si chiude la schiera copiosa ed illustre dei politici italiani del Cinquecento. Certo nessuno fra essi ebbe l'altezza d'ingegno del Machiavelli, ma tutti insieme nel vario avviamento del loro pensiero e nella varietà delle loro teorie fedelmente rispecchiano il progressivo tramutarsi delle condizioni politiche, religiose e morali della nazione dal principio alla fine del secolo.

Bibliografia.

P. L. Ginguené, *Storia della letterat. ital.*, tra luz. dal francese, Firenze 1827, vol X, cap. XXXII. F. De Sanctis, *Storia d. letterat. ital.*, vol. II, cap. XV. U. A. Canello, *Storia della letterat. ital. nel secolo XVI*, cap. III, §§ 1, 2. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, cap. XXII.

Ragion di stato – cause della grandezza delle città – Relazioni universali

F. Flamini, *Il Cinquecento*, P. I, cap. I. — **2-9**. P. Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, 2.ª ediz. Milano 1895-96, 3 voll. O. Tommasini, *La vita e gli scritti di N. Machiavelli*, vol. I. Firenze 1883. Delle opere citeremo via via alcune delle edizioni più facili ad aversi; qui basti ricordare la raccolta delle *Lettere familiari*, curata da E. Alvisi, Firenze, Sansoni, 1883. — **3**. I minori scritti politici sono stampati per lo più insieme col *Principe*; vedi la bibliografia al § 6. — **5**. N. Machiavelli, *I discorsi sopra la prima deca di T. Livio*. Firenze 1864, nella *Biblioteca* diamante del Barbèra e anche nella *Biblioteca Nazionale* dei Le Monnier. — **6**. *Il Principe e altri scritti politici*, Firenze 1862, nella *Biblioteca* diamante; e anche nella citata *Biblioteca Nazionale* e nella *Biblioteca classica economica* del Sonzogno. Migliore di tutte è l'edizione critica del *Principe* curata da G. Lisio, Firenze 1899, la quale fu riprodotta e arricchita di un *commento storico filologico stilistico* dal Lisio stesso nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni, Firenze 1900. — **7**. *Libro dell' arte della guerra* riveduto sull' autografo da D. Carbone, Firenze 1868, nella *Collezione scolastica* del Barbèra; anche nella *Bibliot. classica economica* del Sonzogno. — **8**. La *Vita di Castruccio* col *Principe*, vedi la bibliografia al § 6. *Le Istorie Fiorentine* di N. M. Firenze 1872, nella *Collezione scolastica* del Barbèra; e anche nella *Bibliot. Nazionale* Le Monnier e nella *Biblioteca Class. economica* del Sonzogno. — **10**. D. Giannotti, *Opere politiche e letterarie*, ediz. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1850, 2 voll. E. Zanoni, *D. Giannotti nella vita e negli scritti*, Roma, 1900. — **11-13**. F. Guicciardini, *Opere inedite*, illustr. da G. Canestrini, Firenze 1857-67, 10 voll. F. De Sanctis, *L' uomo del Guicciardini*, nei *Nuovi saggi critici*, Napoli 1872. C. Gioda *Guicciardini e le sue opere inedite*, Bologna 1880. E. Zanoni, *La mente di F. G. nelle opere politiche e storiche*, Firenze 1897. — **14**. *Istoria d' Italia di F. Guicciardini*, Pisa 1819, in 10 voll.; anche nella *Bibliot. economica* Sonzogno, in 4 voll. — **15-16**. P. Paruta, *Opere politiche* precedute da un discorso di C. Monzani e dallo stesso ordinate e annotate, Firenze 1852. G. De Leva. *P. Paruta nella sua legazione a Roma*, Venezia 1888. — **17**. C. Gioda, *La vita e le opere di Gio. Botero*, Milano 1895, voll. 3.

CAPITOLO VIII.

L'Ariosto e la poesia narrativa.

1. La gioventù dell'Ariosto e le sue poesie latine. — 2. L'Ariosto al servizio del card. Ippolito. — 3. Risurrezione del teatro comico latino. — 4. Le commedie dell'Ariosto. — 5. L'A. al servizio del duca Alfonso e governatore della Garfagnana. — 6. Il carattere dell'A. e le sue *Satire*. — 7. Gli ultimi anni e la morte dell'A. — 8. L'*Orlando Furioso*. La materia e l'organismo del poema. — 9. La pazzia d'Orlando e le avventure di Ruggiero. — 10. Le fonti del *Furioso*. — 11. L'adulazione, la moralità e la satira nel *Furioso*. Il fine del poema. — 12. L'arte dell'Ariosto. — 13. Lo scherzo nel *Furioso*. — 14. Il classicismo, lo stile, la lingua, il verso del poema. Sua importanza nella storia del Rinascimento. — 15. La poesia cavalleresca dopo il *Furioso*. — 16. Teofilo Folengo e le sue opere non maccheroniche. — 17. Il *Baldus* e la lingua maccheronica. — 18. L'arte del Folengo. — 19. Poemetti eroicomici. — 20. Il poema di stampo classico. *L'Italia liberata* del Trissino. — 21. L'Alamanni e i suoi poemi epici. — 22. Il ciclo cavalleresco d'Amadigi. Bernardo Tasso. — 23. L'*Amadigi* di Bernardo Tasso. — 24. Discussioni teoriche sul poema epico. — 25. Versioni di poemi classici: l'*Eneide* del Caro, le *Metamorfosi*. Poemetti mitologici.

1. Negli anni stessi in cui la mente di Niccolò Machiavelli, nudrita dall'osservazione della realtà e dallo studio degli antichi, generava le maggiori opere scientifiche del Rinascimento italiano, l'arte della poesia assurgeva ad altissima perfezione coll'*Orlando Furioso*. L'Ariosto è il più grande, anzi l'unico vero poeta della prima metà del Cinquecento. Egli trattando in forme di classica eleganza la libera e viva materia cavalleresca, attuò mirabilmente nella poesia l'ideale estetico di quella sua età, che nessun altro ideale vagheggiava con sì intensa accensione di spirito.

La gioven[tù] dell'Ariosto

Di famiglia oriunda bolognese, ma già da più generazioni domestica degli Estensi, nacque Lodovico Ariosto ai primi di settembre del 1474 a Reggio d'Emilia. Il padre, Niccolò, vi teneva allora l'ufficio di Capitano della cittadella, e di famiglia reggiana era la madre, Daria Malaguzzi. Nella città degli Estensi, dove gli studi classici vantavano una tradizione gloriosa (Guarino veronese,

vedi pag. 6) e la poesia volgare si era loro genialmente disposata per opera del Boiardo, il giovane Lodovico ebbe la sua educazione letteraria, giuntovi poco dopo i dieci anni colla famiglia paterna. Anch'egli dovette dapprima per volere del padre dedicarsi alla giurisprudenza (1489) e vi attese cinque anni, non cosí assiduamente però ch'ei non riuscisse nel tempo stesso ad acquistare familiarità con le opere e la lingua degli antichi poeti di Roma. Infatti già nel 1493 egli intesseva di reminiscenze oraziane un'elegia volgare in terza rima per la morte della duchessa Eleonora d'Aragona e l'anno dopo (1494) mentre giungeva d'oltr'Alpe romor d'armi minaccioso all'Italia, scriveva l'alcaica latina *A Filiroe*, grazioso componimento, in cui la gaia spensieratezza giovanile contrasta colla tristezza del momento. Alla fine il padre gli concedette di seguire liberamente la sua inclinazione, e Lodovico fu tutto negli studi della poesia classica, guidato da Gregorio da Spoleto, ottimo latinista e grecista, che egli benedice siccome principal fabbro della sua educazione intellettuale. Né trascurò la filosofia, laddove l'improvvisa partenza di Gregorio (forse nel 1499) e poi le sue disagiate condizioni gli tolsero di approfondirsi nella conoscenza del greco, sebbene non paia ch'ei ne fosse interamente digiuno.

e le sue poesie latine.

Di quegli anni giovenili sono quasi tutte le poesie latine dell'Ariosto, odi, epigrammi, endecasillabi, in piú gran numero elegie. In esse egli canta i suoi amori, or pregando, or dolendosi, ora esultando, ora maledicendo; scrive affettuoso agli amici; piange e loda parenti, amici, pittori, poeti defunti; scherza lepidamente su qualche lieta contingenza della vita; non lesina (nelle piú tarde) incensi ai dominatori di Ferrara. Piú che la facilità ridondante di Ovidio, gli piacque imitare nell'elegia lo stile terso e la fine eleganza di Tibullo; nei giambi e negli endecasillabi ebbe presente Catullo; e fu dei primi a rinnovare le piú belle forme della lirica oraziana. Ma seppe dominare gli elementi di poesia che gli suggeriva lo studio degli antichi, e trasfondere ne' suoi versi la vita de' suoi sentimenti e della sua fantasia, colorendo scene e figure originali e creando immagini di nuova leggiadria. Chi pensi la verbosità floscia e prosaica dei troppi verseggiatori latini che infestavano allora Ferrara, non potrà non ammirare l'eleganza sobria e concettosa di codesto giovane, che trattando con novità di forme e di modi l'arte del poetare

latino, si affinava il gusto e si addestrava a cogliere e fermare nel verso il fantasma poetico.

Dopo il 1503 l'Ariosto non iscrisse in latino se non pochi epigrammi, un'odicina e la bella elegia *De sua ispsius mobilitate*, dove rappresentò, non senza una cotal bonaria esagerazione, la mutevolezza della sua indole e de' suoi desiderî. Pose invece il suo studio nell'idioma natio e nell'arte del poetare italiano, quantunque il Bembo, che aveva stretta amicizia con lui durante il suo soggiorno a Ferrara (vedi pag. 97) lo esortasse a perseverare nella poesia latina. Strana esortazione sulle labbra del panegirista e legislatore del volgare, ma non inesplicabile, quando si consideri che i primi tentativi italiani dell'amico suo non pareggiano a gran pezza in eleganza i latini. Sennonché, come suole accadere nei grandi ingegni, il lungo lavorio evolutivo che aveva condotta la letteratura dalla fedele imitazione dei classici al libero classicismo delle *Stanze per la Giostra*, si compiva nell'Ariosto rapidamente e non tardava a metter capo alla piú geniale opera poetica della Rinascenza.

L'Ariosto al servizio del card. Ippolito.

2. Le condizioni familiari di Lodovico s'erano frattanto mutate. Mortogli il padre nel 1500, egli dovette come primogenito pensare all'amministrazione dell'eredità, provvedere all'educazione e poi al collocamento dei quattro fratelli e delle cinque sorelle e cercar pure a sé un qualche fruttuoso avviamento, poiché i beni della famiglia non erano sufficienti a tante bocche. Per questo si acconciò, come il padre, a servire gli Estensi; ottenne dapprima l'ufficio, che occupava nel 1502, di Capitano della rocca di Canossa, e l'anno appresso entrò come « familiare » nella corte del cardinale Ippolito, terzogenito del duca Ercole I. Tale era il destino della piú gran parte dei letterati in quel secolo, quando ad essi non si offriva altro mezzo a campare la vita se non la liberalità incerta e capricciosa dei mecenati, e i grandi li stipendiavano come un ornamento della loro casa, compiacendosi delle lodi che in bei versi o in prosa sonante ne ricevevano in cambio. Quel porporato, tutto dedito alle faccende politiche e militari, amante dei piaceri e poco proclive agli studi, richiese dall'Ariosto altre prestazioni che *di parole e d'opera d'inchiostro*; si valse di lui in molte ambascerie di varia natura ed importanza e lo volle con sé anche sul campo di battaglia, quando ai 30 di novembre del 1509 egli contra-

stò colle sue schiere il passo ai Veneziani, che si avanzavano sul Po contro Ferrara. In quell'anno stesso e nel successivo messer Lodovico fu mandato piú volte a Roma per chieder soccorsi a Giulio II o per placare l'ira di lui contro gli Estensi, e nel 1512 seguí il duca Alfonso in quel viaggio a Roma che poco mancò non finisse colla cattura dell'Estense e del suo compagno da parte del fiero pontefice roveresco.

Risurrezione del teatro comico latino.

3. Sennonché la corte di Ferrara con quella vaghezza di feste e di spassi che aveva comune colle altre corti del Rinascimento, offriva all'Ariosto occasione di mettere a prova anche le sue attitudini artistiche. Già da qualche decennio il fervore con cui dovunque i letterati si studiavano di richiamare in vita il mondo classico, aveva fatto sí che in alcune città si introducesse il costume di rappresentare dinanzi al pubblico piú colto le commedie di Terenzio e di Plauto, le quali meglio dei sacri drammi corrispondevano, e per la sostanza e per la regolarità della forma, ai gusti raffinati di ascoltatori piú o meno eruditi. A Roma Pomponio Leto nei cortili dei palazzi prelatizi; a Firenze alcuni maestri nelle loro scuole o nelle case dei Medici o altrove, avevano allestito e diretto di cosiffatte rappresentazioni, e le commedie antiche erano risorte nella loro veste originaria latina. A Ferrara, fin dal 1486, quando si rappresentarono i *Menaechmi* plautini nel cortile del palazzo ducale, la dotta consuetudine aveva posto radice grazie all'amore che per simili spettacoli nudriva Ercole I; ma le commedie si recitavano tradotte, per lo piú in versi e con una certa libertà, dai letterati della corte. L'Ariosto assistendo piú e piú volte in sua gioventú a codeste rappresentazioni e probabilmente prendendovi parte attiva, ne fu stimolato a tentare per primo la composizione di una commedia originale in volgare, che fu la *Cassaria*.

Le Commedie dell'Ariosto.

4. Vi si mettono in iscena gli intrighi orditi da due schiavi per procurare ai loro giovani padroni il possesso di due schiave, e il titolo, foggiato sui plautini *Mostellaria*, *Aulularia*, ecc., le viene da certa cassa piena d'ori filati che è principale strumento di quegli intrighi. Recitata nel carnevale del 1508 in una sontuosa sala del palazzo dei duchi coi soliti intermezzi di moresche e di favole mitologiche, riscosse tale plauso che per l'anno dopo l'Ariosto ne apprestò un'altra, *I Suppositi*, della quale recitò il prologo egli stesso. Di questa formano il soggetto le mario-

lerie (sostituzioni di persone a persone, onde il titolo), che uno studente e il suo servo architettano per ottenere al primo la mano di una fanciulla. Nel 1520 l'Ariosto compiva la terza delle sue commedie, il *Negromante*, dove è argutamente sferzata la superstiziosa credenza nelle arti magiche, e nel '29 la *Lena*, audace rappresentazione di turpitudini inquinanti la vita familiare. Aveva anche posto mano a una quinta commedia, colla quale voleva trasportare gli spettatori in mezzo alla società universitaria del suo tempo, ma la lasciò incompiuta; ed essa fu terminata e pubblicata col titolo *La Scolastica* dal fratello di Lodovico, Gabriele.

Le commedie dell'Ariosto sono modellate su quelle dei comici romani e in gran parte materiate di intrighi e caratteri derivati di là stesso. Divise in *cinque* atti, si mantengono lige alla regola dell'unità di *luogo*, ché l' azione di ciascuna tutta si svolge unicamente *sulla* strada fra le case dove abitano i personaggi. La favola si incardina sempre nelle macchinazioni di mariòli che intendono a gabbare il prossimo; il servo scaltro, il giovane scapestrato, il padre avaro, il parassita sono figure che vi hanno gran parte; e dal teatro classico provengono anche gli atteggiamenti della sceneggiatura, l'uso frequente delle agnizioni, molti artifici, molte situazioni comiche ed altre particolarità. L'imitazione però non si estende mai a tutta una commedia antica; anzi l'Ariosto suole attingere da parecchie fra esse gli elementi che riplasmati egli adatta all'opera sua. E in questo rimaneggiamento e rinnovamento della materia antica, egli procede con sempre maggiore libertà, rendendosi via via più indipendente dai modelli che gli stanno dinanzi.

Nella *Cassaria* la scena è posta nell'isola di Metellino; ma nelle commedie successive ci troviamo invece a Ferrara o a Cremona fra contemporanei dell'autore, e le allusioni a luoghi ben noti, a costumanze e ad istituzioni del Cinquecento italiano danno all'azione nuova vivezza. Gli intrecci divengono a mano a mano più semplici e, se alcuni personaggi anche delle ultime commedie conservano l'aspetto di copie scialbe dei loro prototipi antichi, in altri è evidente lo studio di ritrarre la realtà della vita circostante. Massime nel *Negromante* e nella *Lena* alcune figure sono rappresentate con tocchi efficaci; spesso le scene hanno vera forza comica e vivacità non comune; l'azione

tutta assume un carattere ben rilevato di modernità. La gaglioferia dei ciurmadori che si danno l'aria di sapienti, la dabbenaggine dei gonzi che se ne lasciano gabbare, l'ingorda viltà d'uomini senza coscienza e senza decoro, malanni, pur troppo, d'ogni tempo e d'ogni luogo, sono messe alla gogna in quelle due commedie con cinica franchezza; e così in esse come nelle altre escon fuori di tratto in tratto pungenti allusioni a fatti riprovevoli della vita pubblica d'allora, alla corruzione dei giudici, alla prepotenza dei doganieri, all'infingardaggine degli officiali, al mercato che si veniva facendo delle indulgenze e dei perdoni. E pensare che l'Ariosto scriveva le sue commedie affinché fossero recitate dinanzi al duca di Ferrara o dinanzi a Leone X in corte di Roma! Gli è che in quei primi decenni del secolo XVI la più grande libertà di parola era a tutti concessa, purché non si toccassero le persone e le casate potenti. Similmente l'immoralità dei soggetti e gli equivoci sconci, onde spesso l'autore si vale per provocar la risata, non iscandolezzavano allora le elette adunanze di gentiluomini, di prelati e di dame, dinanzi alle quali quelle commedie si recitavano.

Le tre ultime commedie dell'Ariosto sono in endecasillabi sdruccioli sciolti, metro che egli adattò anche alla *Cassaria* e ai *Suppositi*, scritte originariamente in prosa, quando alcuni anni dopo la prima rappresentazione furono novamente poste in iscena. Per la mancanza di rime, per il numero delle sillabe e per l'atonia della penultima, quel verso pareva rendere più esattamente d'ogni altro il trimetro giambico acatalettico dei comici romani e abilmente trattato con spezzature e con collegamenti sintattici o logici poteva simulare l'andatura piana della prosa. L'Ariosto, non ostanti i vincoli del ritmo, riuscì infatti a dare non di rado al dialogo spontaneità e scioltezza e a riprodurre egregiamente la vivacità della conversazione parlata; felice anche in questo, come nell'arguzia facile e pronta, nella dipintura di alcuni caratteri, nella impostatura e nella condotta di alcune scene. Certo alle sue commedie nuoce la troppo servile imitazione di Terenzio e di Plauto; ma se si pensi ch'egli diede colla *Cassaria* e coi *Suppositi* le prime commedie regolari al teatro italiano e che l'imitazione dei classici era ormai divenuta supremo canone d'arte, si dovrà riconoscere che anche nella drammatica l'Ariosto fece prove non indegne del suo ingegno e della sua fama.

L'Ariosto al servizio del duca Alfonso.

5. L'indole di messer Lodovico, amante della quiete, mal si adattava alla vita randagia cui lo costringeva il servizio del cardinale. Invano tentò di liberarsene nel 1513, quando l'elezione di Giovanni de' Medici al pontificato gli fe' balenare la speranza di un piú comodo collocamento alla corte di Roma; ma nel 1517, essendo stato sollecitato dal cardinale Ippolito, creato vescovo di Buda, a seguirlo in Ungheria, egli rifiutò risolutamente e fu perciò licenziato. L'anno dopo il duca Alfonso lo fece iscrivere tra' suoi stipendiati come « cameriere o familiare », e l'Ariosto ne fu contento; ché il nuovo servizio non molestava i suoi studi e sol di rado lo toglieva al *nido natio*, cui lo legava l'amore per Alessandra Benucci vedova del ferrarese Tito di Lionardo Strozzi. Questo amore, cominciato nel 1513 a Firenze, ha un non so che di soave e di domestico, pur nella sua calda sensualità. Durò quanto la vita del poeta e fu santificato, non si sa ben quando, dal matrimonio, che l' Ariosto tenne però segreto per non perder certi benefici ecclesiastici, dei quali aveva il godimento, ancorché non insignito degli ordini sacri. All'amore per la Benucci si riferiscono in gran parte le sue canzoni e i suoi sonetti, componimenti di carattere petrarchesco, ispirati piuttosto dai modelli letterari che direttamente dal vivo ardore del sentimento. Migliori assai sono le elegie, in terza rima, le quali non pur cantano con sincerità di ispirazione e con vera efficacia le dolcezze e le ansie dell'amore, ma ritraggono altri momenti della vita reale dell'Ariosto. Notevole è specialmente la terza, dove egli manifesta il suo pentimento per essersi risolto a lasciar Ferrara, e bellamente conserta l'espressione del suo dolore per la lunga separazione dall'amata, che gli sta dinanzi, colla pittura di un viaggio disastroso.

Le rime dell'A.

L'Ariosto alla Garfagnana.

Questo fu nel febbraio del 1522, quando messer Lodovico, essendogli venute meno la provvisione ducale ed altre entrate in causa della guerra, si indusse ad accettare l'officio di commissario della Garfagnana. Quel paese, posto tra i gioghi dell' Appennino e l' ultimo lembo delle Alpi apuane, al confine dello stato estense colla repubblica di Lucca, era da poco tornato sotto il dominio dei duchi di Ferrara. I banditi, protetti dalla natura montuosa del luogo, vi scorrazzavano liberamente, portando il terrore fra le popolazioni impotenti a resistere o paurose, mentre le discordie interne e le rivalità di signori faziosi spesso li

aiutavano e accrescevano il disordine e l'anarchia. Arrivato lassú, a Castelnuovo, l'Ariosto prese ad esercitare il suo ufficio con quella onesta serietà che poneva in tutte le cose sue; pubblicò gride contro i malviventi minacciando pene sempre piú gravi, trattò coi governi finitimi di Lucca e di Firenze, si adoperò in ogni guisa per ricondurre la quiete e il rispetto delle leggi nel paese. Ma la corte stessa di Ferrara, traviata da intrighi o da interessi partigiani, intralciava spesso l'opera del suo commissario; scarse erano le forze di cui questi disponeva per far valere la propria autorità, e d'altro canto la stessa mitezza del suo carattere mal rispondeva alle necessità d'un ufficio, cui sarebbero occorse una grande energia ed inflessibile risolutezza. In tali condizioni, lontano dalla sua donna, dagli amici, da ogni cosa piú caramente diletta, l'Ariosto si trovava a disagio ed anelava alla liberazione. Finalmente dopo piú di tre anni fu richiamato e poté ritornare a Ferrara, donde non si mosse per lunghe assenze mai piú.

Il carattere dell'Ariosto

6. L'Ariosto non era un carattere forte ed energico, bensí uno di quegli uomini che si piegano facilmente alle circostanze, senza pretendere di dominarle. Incline per natura alla vita casalinga e tenero della sua libertà, si acconciò tuttavia a vivere in corte per procurarsi una modesta agiatezza. Ma nel servizio dei grandi si trovò sempre come un pesce fuor d'acqua e sebbene non rifuggisse all'occorrenza dalle adulazioni, non seppe mai destreggiarsi si abilmente da potersi dir fortunato. Era in lui una continua dubbiezza, come una paura di ogni risoluzione grave che lo vincolasse per l'avvenire. Gli piaceva abbandonarsi alle sue inclinazioni, ai suoi desideri, alle sue fantasie, serenamente, spontaneamente, senza un proposito deliberato. La volontà non aveva tal forza da reggere a lungo l'azione e il pensiero di quest'uomo, che sentiva sempre e in tutto un grande bisogno di sincerità. Per la sua schiettezza appunto, nonché per la modesta rettitudine, per l'ingenuità quasi infantile, per la mitezza e la bontà dell'animo, egli è forse la figura piú simpatica della nostra storia letteraria.

e le sue satire.

Tale ci appare l'indole dell'Ariosto in quella tra le sue opere che nel rispetto dell'arte tiene il primo posto dopo l'*Orlando*; intendo nelle *Satire*. Sono sette e furono scritte alla spicciolata in piú anni fino al 1531. Meglio che satire si direbbero epistole confidenziali in terza rima dirette a

parenti o ad amici, nelle quali l'autore disegna quadri vivaci delle sue condizioni, mette fuori giudizi su uomini e su cose, dà consigli ispirati da una morale semplice e bonaria e tutto inframmezza di storielle piacevoli e condisce di spirito saporoso e spontaneo. Raramente il tono si eleva e la censura erompe in accenti aspri e severi; per lo più l'Ariosto scrive con amabile e garbata sprezzatura nel tono del discorso familiare, cogliendo e argutamente rappresentando le debolezze umane. La sua satira non ha fiele; la sua ironia non ha punte che facciano ferite profonde; egli deplora sinceramente le male abitudini e i vizi del suo secolo, ma non se ne accuora e molte volte finisce col sorridere in aria di benigno compatimento.

Gli ultimi anni e la morte.

7. Tornato a Ferrara nel 1525 l'Ariosto si comperò col denaro messo da parte durante il suo commissariato un pezzo di terreno in contrada Mirasole e vi costrui una casetta, sulla quale fece scolpire questo epigramma:

> Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
> Sordida; parta meo sed tamen aere domus.

E là passò gli ultimi anni di sua vita, lieto dell'amore della sua Alessandra, coltivando il giardino che verdeggiava accanto alla casa, inseguendo nei dolci sogni le sue gioconde fantasie, studiando, verseggiando. Diede allora l'ultima mano all'*Orlando Furioso*, che cominciato almeno fino dal 1506, aveva primamente veduto la luce per la stampa nel 1516. Ma il poeta, educato alla squisita perfezione dell'arte classica, non se ne accontentava interamente e seguitò a limarlo, rimaneggiarlo, ampliarlo, finché non l'ebbe ridotto alla forma in che ora lo si legge comunemente. Da quaranta canti che aveva nell'edizione del 1516 e nelle molte che si fecero col consenso o all'insaputa dell'autore negli anni successivi, salì a quarantasei e in questo nuovo assetto fu finito di stampare nell'ottobre del 1532. Pochi mesi dopo ai 6 di giugno nel 1533 il grande poeta moriva.

L'*Orlando Furioso*.

La materia

8. Nell'*Orlando Furioso* l'Ariosto si propose, come dichiarava egli stesso in una lettera al marchese di Mantova, « di continuare l'invenzione del conte M. M. Boiardo ». Ed infatti i personaggi principali sono i medesimi nei due poemi; le loro passate vicende cui fa talvolta allusione l'Ariosto, sono quelle appunto narrate nell'*Innamorato*; le situazioni in cui egli li riprende, solitamente quelle nelle quali il conte di Scandiano li aveva lasciati. Sennonché elet-

tosi con tatto finissimo l'ufficio di continuatore, l'Ariosto non volle farsene schiavo; intese quale attrattiva derivassse all'opera sua dall'essere i personaggi vecchie e care conoscenze dei lettori, ma si riserbò la libertà di rannodare le fila del racconto a quel punto che meglio gli convenisse e di svolgerle poi secondo che gli paresse opportuno, sí che il suo poema acquistasse un'invidualità propria e potesse essere inteso e gustato anche da chi non conoscesse l'*Innamorato*.

Quando questo rimane interrotto, i Saraceni, guidati da Agramante, sono in Francia; hanno inflitto una terribile rotta alla genti di Carlo, posto l'assedio e dato l'assalto a Parigi. Da quella rotta prende le mosse l'Ariosto, differendo ad altro tempo l'assedio e l'assalto, che descriverà nuovamente (c. XIV) con maggior ricchezza di particolari e ben altra efficacia di tratti e di colori che il conte non abbia fatto. Per entro al suo poema seguiamo cosí la continuazione della gran guerra, finché Agramante, vinto dal valore dei guerrieri Cristiani e dagli aiuti largiti a questi da Dio, è costretto a ridursi ad Arli per riordinare l'esercito sgominato (c. XXXI-II). Quivi è sconfitto di nuovo ed avendo saputo che un esercito cristiano mette a soqquadro il suo regno, fa vela per l'Africa. Ma la sua flotta è dispersa dalla flotta nemica, ed egli, venuto a singolar tenzone con Orlando nell'isoletta di Lipadusa, perde la vita (c. XLVI,7). Cosí ha fine la guerra e la Cristianità è salva.

e l organismo.

Codesta guerra però non è l'argomento principale del poema. Intorno ad essa si affollano episodi infiniti, che ce la fanno perder di vista spesso e a lungo. E gli episodi si raggruppano con piú o meno stretta connessione scambievole a formare lo svolgimento di molte e svariate azioni, le quali per lo piú sono mosse, non da sentimento religioso o da carità di patria che infiammi gli eroi, ma dall'amore o da desiderio di gloria. Di quelle azioni alcune poche passano lontane dalla gran guerra e solo da un tenuissimo filo ad essa congiunte (p. es. Olimpia e Bireno; Ariodante e Ginevra); altre, moventi d'altronde, la toccano o vi si intrecciano e tendono ad una meta diversa (Angelica e Medoro); altre infine or le procedono parallele ed ora le si frammischiano per chiudersi in essa o con essa. Non vi è dunque nell'*Orlando Furioso* unità d'azione. L'Ariosto aveva tanto buon senso da non pretendere di sottomettere alle regole classiche un poema cavalleresco, né erano ancora venuti

tempi infesti alla libera creazione artistica. Vi è invece un' azione unificatrice, dalla quale viene al poema, mirabilmente ordinato e con arte finissima tessuto di molte fila, una coerente unità d'organismo e di spirito, senza che ne soffra punto la varietà, che è pregio principalissimo di ogni racconto cavalleresco.

9. Fra le azioni numerose e cospicue, che più strettamente si collegano alla guerra di Agramante, due hanno singolare importanza e primeggiano dinanzi agli occhi di ogni attento lettore, come già primeggiavano nell'intenzione dell'Ariosto, che le segnalò, sole, nella proposizione del poema e dalla prima desunse il titolo di questo: la pazzia d'Orlando e le imprese di Ruggiero.

La pazzia d'Orlando.

Carlo Magno — così aveva novellato il Boiardo — affida Angelica alla custodia del duca Namo, per chetare, finché duri la battaglia del suo esercito col saraceno, la discordia dei due paladini spasimanti per lei, Orlando e Rinaldo. Ella — seguita l'Ariosto — approfittando della rotta dei Cristiani fugge dal padiglione di Namo e dopo essersi fatta gioco per mille guise dei cavalieri cristiani e pagani che per lei lasciano il campo, finisce coll'innamorarsi di Medoro, un soldato saraceno ch'ella trova ferito non lungi da Parigi. Così quel cuore che non s'era piegato ai re, ai principi, ai paladini gloriosi che indarno se ne erano disputato colle armi il possesso, cede alla bellezza di un oscuro giovinetto, ed Angelica, dopo averlo curato e guarito, lo fa suo sposo e con lui si avvia a ritornare al Cataio, al suo bel regno, di cui Medoro avrà la corona (XIX, 37). Frattanto Orlando, che per ricuperare la donna amata ha lasciato Parigi proprio nel momento in cui i Cristiani erano più bisognosi d'aiuto, corre le più varie avventure, salva Olimpia dall'Orca, libera Isabella dai malandrini e la rende al suo Zerbino, combatte valorosamente in cento duelli e sgomina intere squadre di nemici. La sua mala sorte lo conduce alla fine dove incisi nella corteccia degli alberi e legati insieme in cento modi vede i nomi di Angelica e Medoro e dal pastore che aveva ospitati i due amanti, ha la certezza della crudele verità (XXIII). A tanto strazio non regge il suo spirito. Il più strenuo dei paladini diviene pazzo furioso, e ignudo percorre la Francia e la Spagna non d'altro armato che d' un poderoso randello, portando dovunque lo spavento e la desolazione, terribile nella sua forza gigantesca centuplicata dalla pazzia. Varcato a nuoto

lo stretto di Gibilterra, séguita in Africa il suo furibondo vagare. Ma Dio non può permettere a lungo tale abbrutimento del principal campione della sua fede, ond'è che Astolfo, il cavaliere vano e leggiero, dopo aver compiuto azioni miracolose sale sull'Ippogrifo al Paradiso terrestre e di là, accompagnato da S. Giovanni sul carro d'Elia, alla Luna, donde riporta in terra, chiuso in una fiala, il senno d'Orlando. E quando questi, preso e legato da più guerrieri cristiani, aspira il contenuto del vaso miracoloso, la sua mente ritorna all'uso primiero (XXXIX, 57) e la Cristianità ricupera la sua spada migliore, che uccidendo, come dicemmo, Agramante e con questo Gradasso, porrà fine poco appresso alla lunga guerra.

Le avventure di Ruggero.

Del saraceno Ruggiero, nobil progenie d'eroi, e di Bradamante, sorella di Rinaldo, il Boiardo aveva narrato negli ultimi canti del suo poema come si accendessero di scambievole amore (*Inn.* III, v). Attraverso il poema dell'Ariosto si stende il racconto degli errori, delle avventure, delle trepidazioni di Bradamante, che aiutata dalla maga Melissa va in traccia del giovine amato; delle vicende e delle prodezze di questo, cui il vecchio incantatore Atlante procura di sottrarre al suo destino tenendolo in dolce prigionia ne' suoi castelli magici e facendolo capitare nel regno della fata Alcina. Fedele al giuramento prestato ad Agramante, Ruggiero combatte per lui sin quasi al fine della guerra. Solo quando, messosi in mare per seguirlo in Africa, è gettato da una tempesta sur un'isola deserta, riceve da un eremita il battesimo, che deve aprirgli la via alle nozze con Bradamante. Sennonché i genitori di questa vogliono darla in isposa a Leone, figlio dell'imperatore di Costantinopoli, onde il poema pur dopo cessata la guerra continua ancora per tre canti, narrando per quali fortunose vicende Ruggiero arrivi ad ottenere la mano dell'animosa donzella. Da quelle nozze discenderà la stirpe degli Estensi. Mentre le nozze si celebrano solennemente a Parigi, Rodomonte, l'unico dei duci saraceni che ancor sopravviva, si presenta ad accusare lo sposo di fellonia ed a sfidarlo. La forza e la prodezza di Ruggiero prevalgono nel feroce duello e colla morte dell'orgoglioso re di Sarza, piena la vittoria del Cristianesimo sulla Paganità, si chiude il poema.

Le fonti del *Furioso*.

10. Le innumerevoli favole ond'è intessuto e variato il *Furioso*, non sono tutte parto della fantasia del poeta, che

le abbia create dal nulla. Anzi egli attinse largamente a fonti molteplici, all'*Innamorato*, al *Mambriano*, ai romanzi brettoni, agli scrittori classici, e ne derivò fatti, motivi, intrecci, idee, tutto rielaborando con geniale indipendenza e su tutto stampando un'impronta sua propria. Spesso egli ha dinanzi alla mente piú scrittori ad un tempo e prende or dall'uno or dall'altro quel che piú gli conviene; qua svolge un'idea feconda che trova appena accennata; là riassume, abbrevia, sfronda un racconto; talvolta modifica, aggiunge, sopprime particolarità descrittive o circostanze accessorie, secondo che gli suggerisce la sua esperienza del cuore umano o della realtà esteriore; tal altra eleva a principale l'accessorio; le figure colorisce, atteggia, raggruppa in altro modo da quello usato da' suoi antecessori; cambia a suo senno i moventi, il carattere, i rapporti delle azioni. Cosí l'opera di rielaborazione è in gran parte opera d'invenzione, quasi sempre condotta con meditata aggiustatezza, con logica fine, con pieno rispetto alle ragioni del verosimile.

Tutto intento a rivestire ogni cosa di forme belle ed eleganti, l'Ariosto tratta con piú libertà le fonti romanzesche e di solito non ne desume se non il pensiero, laddove calca piú fedelmente le tracce delle fonti classiche, delle quali spesso riproduce anche le forme. Perché quelle gli apparivano lontane dall'ideale bellezza estetica cui gli studi coltivati con assiduo amore fin dalla giovinezza avevano educato il suo gusto, mentre in queste la vedeva attuata; e perché sua principal cura era crearla ove mancasse, e conservarla ove già preesistesse, anzi purgarla da ogni neo che la maculasse. È proprio dei grandi scrittori poggiare di sulla base della tradizione, fecondare il cumulo di idee che una schiera di minori è venuta preparando e di là assurgere d'un tratto alle altezze maggiori. Questo fece Dante, trasformando le povere figurazioni medievali dell'oltretomba nella sua meravigliosa costruzione; questo lo Shakspeare, facendo scaturire dalle vecchie tradizioni storiche, leggendarie, novellistiche e traendo sul rozzo palco dei misteri l'impeto delle passioni e tutto il palpito della vita; questo fece l'Ariosto; ed appunto nel sapiente rimaneggiamento della materia preparata per lungo ordine di generazioni dall'antichità e dal medio evo sta la sua originalità. La quale non è certo cosí gagliarda e profonda come quella di Dante e dello Shakspeare, ma è un'origi-

nalità germogliante dagli ammaestramenti dei classici, divenuti sangue e vita del poeta e con nuova maestria adattati alla trattazione della materia cavalleresca.

L'adulazione,

11. Come tutta la storia degli amori di Ruggiero e di Bradamante mette capo alla glorificazione di casa d'Este, così molte invenzioni spicciolate, all'Ariosto suggerite dall'*Eneide* o dall'anteriore letteratura cavalleresca, non hanno altro intento se non la lode di principi e principesse di quella famiglia o d'altri potenti contemporanei: profezie, sale e padiglioni istoriati, fontane mirabilmente adorne di bassorilievi e di statue. Negli esordi dei canti, torniti con arte nuova e squisita, talvolta nei trapassi da racconto a racconto e qua e là pur nel corso di questi, sbucan fuori sentenze e precetti morali, e certi episodi come quello di Alcina e di Logistilla hanno sotto il velo di splendide rappresentazioni un significato didattico. In alcuni luoghi sgorga la satira, che riprende con arguzia sottile e con piacevoli finzioni la vita claustrale rilassata e corrotta o la volubililità femminile ed assume, là dove è descritto il mondo lunare, carattere di universalità rilevando in tono scherzoso tutte le umane debolezze. Quivi Astolfo vede riflesso come in uno specchio per via di simboli e di allegorie il mondo terreno, e trova insieme raccolto tutto ciò che quaggiù va a male o si perde; non vi manca se non la pazzia che tutta rimane sulla terra.

la moralità.

la satira nel *Furioso*.

Il fine del poema.

Ma né l'esaltazione degli Estensi, né l'ammaestramento morale, né la satira sono il fine precipuo del poema. L'Ariosto era essenzialmente un artista, e l'intento suo fu di creare una grande opera d'arte, nella quale egli potesse liberamente svolgere la sua facoltà inventiva, riprodurre in mille immagini leggiadre i fantasmi sereni della sua mente e rappresentare la realtà terrena, umana e della Natura, in tutta la pienezza della sua attività, in tutto lo splendore delle sue forme. E prescelse a tal fine la materia cavalleresca quale l'aveva foggiata il Boiardo, per ciò che essa destava il più vivo interessamento nei nobili circoli delle corti e nel popolo e trasferendo la realtà nel libero mondo dell'immaginazione, corrispondeva appunto al proposito che il poeta aveva, di figurare in atto l'ideale estetico e morale suo e del suo tempo. Il puro culto del bello, che nell'età di Leone X era la più assidua e la più seria aspirazione della coscienza italiana, è il vero ispiratore dell'*Orlando Furioso*; quivi l'arte è divenuta fine a sé stessa.

L'arte dell'Ariosto.

12. Messer Lodovico raggiunse l'intento che s'era proposto, mirabilmente, come forse mai nessun altro. Le figure dei suoi racconti sono per la più gran parte quelle del Boiardo; ma se questi ha il merito d'averle create, l'Ariosto invece seppe dare ai loro tratti caratteristici pieno svolgimento, non sempre secondo le intenzioni del suo predecessore, ma con discernimento finissimo nella scelta delle situazioni in cui le pone, con magistero squisito nella finzione dei loro atteggiamenti, con rara conoscenza del cuore umano nel ritrarne la vita interiore. Se togli Ruggiero, che allo specchio del *pius Aeneas* virgiliano ha raggiunto una perfezione morale fredda ed astratta, tutti gli altri personaggi principali del *Furioso* sono figure veramente umane, con quelle debolezze e quelle contradizioni che a torto l'arte talora vela o sopprime per creare caratteri in tutto coerenti, ma che difficilmente mancano nell' uomo vivo. L'Ariosto adatta al suo mondo fantastico le linee e i colori della realtà, e come riesce a ritrarre con efficacia stupenda i fenomeni naturali nelle descrizioni di giardini e di paesaggi e le forme e gli atteggiamenti del corpo umano, così coglie e rappresenta con grande finezza i movimenti psichici. Basti ricordare il graduale succedersi e il fiero tumultuar degli affetti nel cuore d' Orlando nelle ore in cui si prepara lo scoppio tremendo della pazzia (XXIII 100 sgg.); il sorgere e il divampare di un amore profondo nella fredda e orgogliosa Angelica (XIX, 19 sgg.); la gelosia di Bradamante (XXXII, 10 sgg.), e il dolore della soave Fiordiligi per la morte del suo Brandimarte (XLIII, 157).

Dalle situazioni che l' Ariosto viene creando, egli trae tutto il partito possibile, svolgendole con serena pacatezza e mettendone in luce ogni effetto fecondo. Ma giusta l'esempio del conte di Scandiano, abilmente interrompe il racconto dopo avere stuzzicata la curiosità del lettore e con trapassi naturali ed arguti lo conduce dall'uno all'altro soggetto, creando un intreccio che stringe insieme in una tela continua le molteplici fila e dà alla narrazione un de' suoi pregi più segnalati: la varietà. Così, leggendo il *Furioso*, noi passiamo dolcemente dal fragore delle battaglie e dei duelli a soavi scene d'amore, dalla tragedia all'idillio, dall'elegia alla commedia o alla satira, come in una sequela ininterrotta di sogni. Di sogni deliziosi; perché l'Ariosto, com'era della sua natura, rifugge dal produrre impressioni veementi, cerca dovunque la grazia dei

particolari e la tranquilla armonia del complesso, dà alle scene un' intonazione carezzevole, cullandosi beatamente nelle sue fantasiose rappresentazioni, che non altro vogliono essere che fonte di godimento sereno.

Lo scherzo nel *Furioso.*

13. Le cose che l'Ariosto narra, hanno per lui vera serietà come soggetto d'arte e come specchio di sentimenti e costumanze ideali che ancora sorridevano al civile consorzio del Rinascimento. Ma egli non presta fede a quel mondo, e quindi i suoi eroi e le loro gesta non gli ispirano tanto rispetto ch'ei si guardi dall' increspare talvolta le labbra a un sorriso e dal mescolare ai racconti epici elegiaci o tragici, episodi schiettamente comici. Lo scherzo, che, come abbiamo notato, serpeggia nel Boiardo ed è la manifestazione della coscienza moderna dinanzi alle fole cavalleresche, non poteva mancar nel *Furioso*; ma qui è piú fine, piú garbato e, specie nella prima metà del poema, meno diffuso. Ben di rado esso esce fuori aperto, senza veli; solitamente assume la forma d'insinuazioni maliziose, di esclamazioni o giudizi ironici, che chiudono un racconto e riconducono alla realtà la mente del lettore rapita nel mondo dei sogni. In complesso il *Furioso* ha una intonazione piú elevata e piú seria dell' *Innamorato.* Là Orlando non ha piú nulla di comico (cfr. pag. 63), anzi diviene « personaggio schiettamente epico e tragico »; Carlo Magno appare restituito alla maestà primitiva; Rinaldo ha fatto senno; la diversità della religione rompe nuovamente quell' unità nella figurazione degli eroi, cristiani e saraceni, che l'unità della legge cavalleresca aveva creato nel poema del Boiardo (vedi pag. 64), e i pagani, escluso Ruggiero, hanno tutti sulla coscienza qualche peccato contro i doveri della cavalleria o della lealtà o dell'umanità, che li mette o poco o tanto in mala vista. Gli è che l'Ariosto si è studiato di accostare il romanzo cavalleresco all'epopea; il genere letterario che il Rinascimento aveva redato dal medio evo, ai generi e ai modelli del classicismo.

Il classicismo.

14. Questo avvicinamento, nel quale consiste l'opera peculiare dell'Ariosto, è palese non solo nel tono generale del poema, ma anche in alcune esteriorità e in certi atteggiamenti o collocamenti della materia. Sapore classico ha il titolo, che ricorda l'*Hercules furens* di Seneca; classico è il proemio con la sua proposizione e l'invocazione; l'esaltamento di casa d'Este corrisponde all'apoteosi della famiglia Giulia nell' *Eneide*, e le nozze di Ruggiero e Bra-

damante alle nozze di Enea con Lavinia; Orlando, che se ne sta lontano dalla guerra per amore di Angelica e rinsavito corona la sconfitta dei Saraceni coll'uccisione di Agramante, ricorda Achille, che si ritira nella tenda perché Agamennone gli contrasta il possesso di Criseide e che pon fine alla guerra coll'uccisione di Ettore; e come l'*Eneide* finisce colla morte di Turno per mano di Enea, così il *Furioso* colla morte di Rodomonte per mano di Ruggiero. Dai classici poi l'Ariosto desunse o imitò fedelmente, come già abbiamo accennato più addietro, parecchi episodi: la rassegna dell'ombre dei futuri Estensi (III, 21 sgg.) dall'*Eneide*; la pietosa storia di Cloridano e Medoro (XVIII, 164 sgg.) ancor da Virgilio e in parte da Stazio; la scena di Olimpia abbandonata (X, 1 sgg.) e quella di Angelica esposta all'Orca (X, 92 sgg.) da Ovidio, e va dicendo. E sotto alla sua penna rifiorirono in gran copia le reminiscenze degli scrittori antichi di Roma in frasi, immagini, epiteti, esempi, comparazioni, felici latinismi, per effetto di quella cultura che nel poeta, come ne'suoi contemporanei, non era ancora fredda erudizione, ma, risorta a vita novella, si confondeva, geniale animatrice, colle idee moderne.

Lo stile.

Inoltre, il gusto educato all'eleganza dei classici cooperò efficacemente col genio ariostesco a creare quello stile limpido, scorrevole, efficace, pieno di grazia che è tra le maggiori meraviglie del *Furioso*. Qui la forma stilistica nasce immediatamente dalle cose e rende i concetti con una nitidezza e una plasticità degne di un classico. Non fronzoli vani, non pompa rettorica, ma sempre un'appropriata eleganza, che tutto adorna di magica bellezza e che riesce tanto più incantevole quanto meno ricercata essa appare. Difatti dalla penna di messer Lodovico il racconto scorre sempre facile e spontaneo, come dalle labbra del più garbato e fecondo narratore che si possa immaginare. Eppure a tale perfezione egli non arrivò se non mediante un accurato e pertinace lavoro di lima, di cui fanno fede e lo stato de' suoi manoscritti e il confronto della prima edizione del poema con quella del '21 e colla definitiva del '32. I ritocchi di queste due edizioni (nell'ultima sono considerevoli aggiunte e alcuni spostamenti della materia) non sono soltanto di stile, ma anche di lingua. Ché nell'edizione del 1516 si scorgono lievi tracce del dialetto emiliano e certe asperità, comuni allora nei testi dell'alta Italia; mentre nelle edizioni successive le une e le altre

La lingua.

sono scomparse e la lingua si attiene tutta al tipo toscano ed è mirabilmente pieghevole e levigata. Con questi pregi di stile e d'eloquio si accompagna nel *Furioso* l'eccellenza della versificazione. L'endecasillabo procede con disinvolta dignità, armonioso ma non reboante, vario negli accenti, nelle pause, nel tono; la rima cade sempre con mirabile naturalezza, quasi per necessità logica, al suo posto; l'ottava scorre snella, ben connessa, con un'onda deliziosa di armonia, senza soverchia discrepanza e senza monotono accordo tra il periodo ritmico e il periodo sintattico. Si direbbe che l'Ariosto pensasse in ottave.

Il verso.

L'importanza storica del *Furioso*.

L'*Orlando Furioso* è per il Rinascimento italiano quel che la *Divina Commedia* per il medio evo. Dante considera la poesia come il bel velo sotto a cui si nascondono profondi ammaestramenti di sapienza; per l' Ariosto essa non è se non palestra dell'immaginazione, specchio della bellezza terrena, fonte di godimento, talché dalle stesse allegorie del *Furioso* il fine didattico sparisce dinanzi allo splendore della rappresentazione artistica. La poesia di Dante scaturisce dall'intimo del suo cuore, si nutre della sua fede, dei suoi amori, delle sue passioni ; la poesia dell'Ariosto ha radice soltanto nell'amore per il bello, l'unico sentimento che scaldi profondamente e durevolmente il suo cuore. Così Dante ben rappresenta l'età austera della fede vigorosa, delle grandi passioni, delle epiche lotte politiche; l'Ariosto, l'età dello scetticismo, della decadenza morale, della rovina della nazione, l'età che si inebria e dimentica i suoi danni nel culto della bellezza.

La poesia cavalleresca dopo il *Furioso*.

15. Grande fu la fortuna dell'*Orlando Furioso* nel secolo XVI. Se ne fecero fino a censettanta edizioni, alcune delle quali hanno illustrazioni grafiche, commenti, interpretazioni allegoriche; il poema diede luogo a studi speciali e a controversie, e in gran copia pullularono gli imitatori. Questi presero solitamente a cantare di personaggi ariosteschi, d'Orlando, di Angelica, d' Astolfo, di Rinaldo, di Mandricardo, di Marfisa, ora seguitando le favole di messer Lodovico ed ora sforzandosi di creare nuove situazioni donde prender le mosse. Ma quanto restarono inferiori al loro modello ! Chi abbia la pazienza di leggere da capo a fondo quei prolissi poemi, dove le invenzioni sono per lo più rifritture monotone di vecchi motivi, dove i racconti si succedono o si accavallano grossolanamente senza vera coesione e i versi sono flosci o stentati, riconosce di leg-

gieri che la materia cavalleresca, quantunque ancora gradita al pubblico dei lettori, era ormai cosa morta e che a ravvivarla occorreva il genio di un poeta vero, il quale sapesse dare svolgimento artistico alle trite finzioni, abbellirle di splendide forme e tratto tratto lasciar trasparire nel rapido lampeggiamento d'un sorriso il suo giudizio d'uomo moderno. Tutto questo aveva fatto mirabilmente l'Ariosto, temperando in appropriata unità elementi molteplici. Cogli imitatori suoi, non ad altro intesi che a trattare nelle formole viete una materia esausta, il poema cavalleresco moriva, mentre gli elementi vitali di quella unità acquistavano la prevalenza nella poesia narrativa e la piegavano a rinnovarsi sí nella materia e sí nella forma. Onde al sorriso tenue e signorile dell'Ariosto seguí « l'umorismo turbolento e sfrenato » del Folengo, e la tendenza imitativa dei modelli classici sollevò il poema italiano a dignità di epopea.

Teofilo Folengo.

16. Teofilo Folengo, piú noto sotto il pseudonimo di Merlin Cocai, nacque a Mantova par bene nel 1496 e dopo aver seguito nello Studio di Bologna le lezioni del grande filosofo Pietro Pomponazzi, entrò non prima del 1512 nell'ordine benedettino. Quantunque fabbro, come vedremo, d'amenissime invenzioni e fornito d'inestinguibile vena comica, egli sentí tutta la gravità dei problemi religiosi e morali che affaticavano allora le menti piú serie, e gran parte della sua vita fu agitata da una lotta interna che ebbe riflesso nelle sue esteriori vicende. La rilassata disciplina dei conventi, le discordie del suo ordine e le mene ambiziose d'un abate prepotente, rinfocolarono in lui quell'aspirazione ad un intimo rinnovamento religioso, che tanti italiani nutrivano senza credere di uscire per ciò dai confini dell'ortodossia. Né questo volle mai il Folengo; ma circa il 1524 gettò la tonaca e si allogò come precettore del giovine Paolo Orsini, a Venezia ed a Roma. Due operette scritte nel 1526 rispecchiano la condizione del suo animo in quel tempo. L'una, l'*Orlandino*, è un poemetto in ottave, nel quale il Folengo sotto il nome di Limerno Pitocco (Merlino il mendico) narra la nascita e le giovenili imprese di Orlando, secondo la tradizione, ma dando al racconto una tinta comica e spesso camuffando burlescamente fatti e personaggi, ed inserisce nella storia cavalleresca cosí atteggiata un episodio fieramente satirico contro certo abate Griffarrosto e qua e là frasi e discorsi

L'*Orlandino*.

fortemente intrisi di opinioni ereticali. L' altra operetta, il *Chaos del Triperuno*, mista di prosa e di versi e scritta parte in italiano, parte in latino e parte in quel gergo maccheronico di cui diremo tra breve, rappresenta sotto il velo di un simbolico viaggio, onde siamo richiamati alla *Div. Commedia*, e di personificazioni di stampo medievale, la storia degli errori e del ravvedimento dell'autore, del suo passaggio dall'innocenza della puerizia alla crapula di Bacco, alle folli vanità d'Amore, alle superstiziose esagerazioni della fede, dalle quali si libera riconoscendo la grazia divina come unica fonte di salvezza e dandosi allo studio diretto delle sacre scritture, lasciate le sottigliezze e i sofismi dei teologi. Egli inclinava così alle idee luterane, che però, non s'ha a dimenticare, non erano state peranco apertamente condannate dalla Chiesa. Ma l'anima buona e mite del Folengo non durò a lungo in quello stato di lotta e finí col piegarsi ad una rassegnata sommissione. Egli chiese di essere riammesso nell'ordine e dopo essere vissuto per tre anni da eremita insieme con un suo fratello al Capo di Minerva (Punta della Campanella) presso Sorrento, vide il suo voto esaudito nel maggio del 1534. In quei tre anni e più tardi egli attese a scrivere in volgare e in latino opere ascetiche austeramente ortodosse, poemi e una sacra rappresentazione, quasi a documento della sua resipiscenza e in ammenda de' suoi trascorsi. Tre anni dopo la sua riammissione nell' ordine fu inviato in Sicilia, e fin verso la fine del 1543 dimorò in conventi benedettini non lungi da Palermo. Ritornato nell'Italia superiore, nel monastero di S. Croce in Campese presso Bassano, ivi morí e fu sepolto nel dicembre del 1544.

Il *Chaos*.

Il *Baldus*.

17. Notevoli certo, per vari motivi e soprattutto come specchio della storia psicologica del Folengo, sono gli scritti di che abbiamo fatto cenno finora; ma l'opera della sua vita, quella a cui tenne fede pur nel variare degli atteggiamenti della sua coscienza e che, pubblicata dapprima nel 1517, venne ampliando e ritoccando con assiduo e sottile lavoro di lima fino a'suoi ultimi giorni, fu il *Baldus*, grande poema in esametri maccheronici. Nella prima edizione constava di diciassette libri o *Macaronicae*, che divennero nella seconda e nelle successive, venticinque; e le tre redazioni diverse che oltre alla prima ce ne sono note, segnano un progressivo perfezionamento nella rappresentazione dei ca-

ratteri, nello svolgimento dell'azione, nell'arte e nello stile. L'amor dell'artista per l'opera sua vinse gli scrupoli dell'asceta, e il trasparente pseudonimo, Merlin Cocai, in una coll'innocente artificio di prefazioni scritte in nome altrui, valse quasi a sminuire il carico che all'autore si fosse voluto fare, di un'opera non in tutto consona alla sua condizione di religioso.

La lingua maccheronica.

La lingua maccheronica è una parodia del latino classico, la quale vien fuori dal miscuglio di parole schiettamente classiche con parole italiane o dialettali latineggiate, in un gergo che pur si serba generalmente fedele, per quanto è possibile, alle regole della morfologia, della sintassi e della prosodia latine. Tracce di tale lingua si possono trovare anche nella letteratura burlesca medievale; ma il primo ad usarne largamente e con piena coscienza del suo intento fu il padovano Michele Odasi soprannominato Tifi, che circa il 1490 prese a narrare in latino maccheronico una burla architettata da alcuni amici a strazio di un preteso negromante. Il genere piacque e tra la fine del secolo XV e i primi decenni del XVI furono composti molti brevi poemetti maccheronici, quali piacevolmente burleschi, con comiche figurazioni di personaggi ben noti alle allegre brigate studentesche, e quali fieramente aggressivi, satire individuali o politiche. In un'età che aveva squisito il senso delle classiche eleganze, quel gergo, che allegramente calpestava l'eleganza e la purezza classiche, era fonte abbondevole di comicità e mentre faceva sorridere bonariamente i dotti, sollazzava e quasi vendicava quei molti, che anche in pieno Rinascimento dovevano essere ristucchi della pedanteria latineggiante. A vera dignità d'arte quel gergo fu sollevato dal Folengo, che esperto com'era pur nel trattare la schietta lingua dei classici, seppe sommetterlo a certe docili regole e dargli una pieghevolezza, un'efficacia, una vivacità meravigliosa. Creazione tutta sua, egli lo foggia e lo atteggia variamente: il suo fraseggiare è nel complesso latino, ma dall'onda armoniosa e solenne dell'esametro balzan fuori con maggiore o minor frequenza, secondo che la materia più o meno bene si adatta allo stile comico, parole e frasi latineggiate dei dialetti mantovano o bresciano o della lingua italiana; così che per infinite sfumature si passa dal latino corretto ad un'ibrida mischianza facilmente intelligibile anche a chi non abbia grande familiarità colla lingua di Virgilio.

Argomento del *Baldus*.

Baldo, il protagonista del poema, è figlio di Guido, un prode cavaliere discendente dalla stirpe di Rinaldo, e di Baldovina, figlia del re di Francia. Nato in un villaggio presso Mantova, a Cipada, che il poeta chiama sua patria, Baldo è allevato da un contadino, perché Baldovina muore nel darlo alla luce e Guido si ritira a far penitenza nel deserto. E vien su forte, manesco, coraggioso, prepotente, mentre in lui si accende il desiderio di emulare le prodezze di Orlando. Stanchi delle sue mariolerie, i suoi compaesani riescono con uno stratagemma — ché altrimenti nessuno avrebbe resistito alla possa dell'eroe — a farlo imprigionare a Mantova; ma tre suoi compari, il gigante Fracasso,

> Cuius stirps olim Morganto venit ab illo,
> Qui bachiocconem campanae ferre solebat,
> Cum quo mille hominum colpo sfracasset in uno,
>
> (II, 350-52)

Cingar, un figliuolo di Margutte,

> Accortus, ladro, semper truffare paratus
> Scarnus enim facie, reliquo sed corpore nervis
> Plenus, compressus, picolinus, brunus et atrox
>
> (II, 418-20)

e Falchetto, un mostro mezzo uomo e mezzo cane, discendente da un simile personaggio del *Buovo d'Antona*, sono pronti a tutto osare per lui. Grazie all'astuzia di Cingar, Baldo riacquista la libertà e tutti e quattro si mettono alla ventura come erranti cavalieri. Combattono e vincono streghe e mostri, distruggono incanti, sono sbattuti da una tremenda burrasca di mare, sostengono lotte contro pirati, ed alla fine arrivano all'Inferno, di cui il poeta descrive le diverse regioni e dove abbandona senz'altro i suoi eroi.

L'arte del Folengo.

18. È evidente anche per questo rapido riassunto che il Folengo ha presenti le favole dei poemi cavallereschi. Egli trae profitto, nonché dai meno famosi, dal *Morgante*, dall'*Innamorato* e, per le copiose giunte e i ritocchi alla prima redazione del suo poema, dal *Furioso*. Ma come trasforma quel mondo cavalleresco! I suoi personaggi, a cominciare dal protagonista, sono dei vagabondi, nei quali la forza e l'astuzia si mescolano ad una buona dose di furfanteria; le situazioni in cui essi si trovano sono bensí talvolta quelle stesse che incontriamo nei romanzi di cavalleria, ma la loro condotta ha per lo piú un carattere di volgarità plebea; per tutto il poema si diffonde

quel tono ridereccio che il Pulci assume solo nell'episodio di Margutte. La realtà contemporanea vi entra liberamente, non pure per via delle immagini e delle similitudini escogitate e colorite con aperto intento burlesco, ma in cento episodi svariatissimi. La vita dedita al ventre che conducono i frati della Motella, un ballo campestre, le vuote discussioni degli avvocati nel tribunale di Mantova, una festa sulla piazza Cipada, zuffe di donne, la calca del popolo, risse, tumulti e altre scene della vita borghese e popolaresca danno argomento a quadretti pieni di brio nelle prime otto maccheroniche. Anche nelle altre diciassette, quantunque la parodia del fantastico riesca a lungo andare stucchevole, tuttavia ci rallegrano spesso aneddoti e scene esilaranti, come p. es. la vendetta che Cingar prende dei pastori ticinesi, facendo che le loro pecore si precipitino in mare, e la lotta di Fracasso colla balena. Né lo scherzo è sempre fine a sé stesso; non di rado esso diviene canzonatura saporita delle superstizioni e dei pregiudizi del volgo e satira mordace dei vari ceti sociali, soprattutto degli ecclesiastici. Una fantasia satirica che ricorda il mondo della luna ariostesco e che in parte si ispira all'*Elogio della Pazzia* di Erasmo, è quella della enorme zucca entro alla quale i vagabondi eroi arrivano dopo aver attraversato l'Inferno e dove sono tormentati coloro che in vita hanno perduto il senno dietro a pazzie, in ispecie filosofi e poeti. La ricchezza delle invenzioni, dilettose nella loro stravaganza, anche unita all'abilissima parodia delle favole cavalleresche e, nelle ultime maccheronee dov'è descritto l'Inferno, della stessa concezione dantesca, non sarebbe però bastata a dar vita durevole all'opera del mantovano *spirito bizzarro*. Ma egli seppe rivestire la materia da lui creata o novamente atteggiata di una solennità epica, che pel contrasto accresce l'amenità del racconto, e tratteggiò scene e figure con un'evidenza veramente plastica, con rapidità di tocchi, con sobrietà di colori, con abbondanza di fatti desunti dall'osservazione diretta dell'uomo e della natura, sfoggiando cosí pregi d'arte e di stile per i quali il suo poema maccheronico attrae ed incatena il lettore assai piú che tante altre opere in lingua italiana.

Poemetti eroicomici.

19. Oltre al *Baldus* il Folengo compose nello stesso ibrido idioma la *Zanitonella* e la *Moschaea*. Lavori giovenili entrambi, il primo consta di egloghe, *sonolegie* (com-

ponimenti di sette distici elegiaci, di tanti versi dunque quanti ne ha un sonetto) e di una *strambotolegia* (quattro distici) e trattando dell'amore del contadino Tonello per Zanina mira a berteggiare l'artificiata poesia pastorale e gl'insulsi canzonieri amorosi; l'altro la *Moschaea* canta, ad imitazione della *Batracomiomachia*, la guerra delle mosche colle formiche. Quivi il comico vien fuori dall'essere quegli insetti rappresentati colle passioni e coi costumi degli uomini e dall'importanza che si dà alle loro geste; dal mostruoso insomma, il quale è pur l'anima di altri poemetti — scritti in italiano e in ottave, questi — che narrano le guerre dei giganti, dei nani, dei mostri, seguitando insieme colla *Moschaea* la tradizione del poema eroicomico greco e preludendo al non lontano fiorire della poesia eroicomica italiana.

Il poema di stampo classico.

20. Come nella plastica e nell'architettura il classicismo venne gradatamente soffocando la libera ispirazione, talché alle geniali creazioni di Donatello e di Bramante, classiche nella purezza e nell'armonia delle linee, ma piene di vita, succedettero, fredde riproduzioni dell'antico, le sculture di Andrea Sansovino, del Campagna, del Vittoria e le fabbriche del Palladio, così nella poesia narrativa la tendenza all'imitazione dei modelli classici, che nell'Ariosto giova al perfezionamento di una forma artistica liberamente svolgentesi dalla tradizione anteriore e germogliante dalla materia, non tardò a divenire proposito deliberato di un rinnovamento delle forme fondamentali dell'arte classica. E per varie vie si tentò di contrapporre al poema di tipo ariostesco, cui non si sapeva trovare una nicchia fra i generi poetici sanciti dall'autorità di Aristotile, il poema di stampo classico. Vi si provò per primo Giangiorgio Trissino, il gentiluomo vicentino che già conosciamo come autore di opere grammaticali e linguistiche (pag. 99) e che vedremo rinnovatore secondo le regole classiche anche di altri generi letterari.

L'Italia liberata dai Goti.

Frutto del lavoro di vent'anni, l' *Italia liberata dai Goti* del Trissino uscí in luce in tre volumi nel 1547 e 48 dedicata a Carlo V. È composta di ventisette libri e narra la guerra dei Greci contro i Goti sotto Belisario, movendo dal consiglio dei grandi dell'impero in cui Giustiniano la delibera e giungendo sino alla sconfitta dei Goti e alla cattura di Vitige; vasta azione, che comprende sbarchi, assalti, assedi, difese, battaglie e si muove da Durazzo a

Brindisi, da Brindisi a Napoli e a Roma, da Roma a Ravenna. Il Trissino la svolse seguendo lo storico Procopio, dal quale si scostò talvolta, approfittando della licenza concessa ai poeti, per nobilitare i personaggi, per inserire nel poema qualche episodio, per fare sfoggio di erudizione e per dare all'opera l'ornamento del meraviglioso. Egli elesse per maestro Aristotile, di cui volle seguire i dettami scegliendo un'azione sola, grande e compiuta; elesse « per duce e per idea » Omero, dal quale non pur derivò accessori e atteggiamenti particolari della materia, ma pretese di avere imparato l'arte efficacemente rappresentativa degli uomini e delle cose. Eppure l'*Italia liberata* è un'opera nata morta, che deluse completamente le speranze di gloria dell'autore. Un avvenimento storico e di un'età così poco poetica come la bizantina, non poteva, anche se fosse venuto alle mani di uno scrittore meglio dotato di facoltà fantastiche, abbellirsi di tanta luce di poesia quanta scaturisce dal racconto dell'ira di Achille e delle battaglie intorno a Troia, circonfuso dalla leggenda ed elaborato dalla fantasia di tutto un popolo. Nell'*Iliade* l'immediata e particolareggiata rappresentazione degli eroi, dei luoghi, dei fatti è conseguenza d'una maniera di concepire spontaneamente ingenua; nell'*Italia liberata* i continui discorsi dei personaggi, le descrizioni minute di vesti, di armature, di palazzi, d' accampamenti, le costanti ripetizioni degli epiteti o dei discorsi fatti agli ambasciatori, tutto ciò insomma con cui il Trissino si argomentò di riprodurre le parvenze della poesia omerica, è artificio meditato, che trasforma un'opera di poesia in opera di erudizione.

Egli non si avvide delle diverse esigenze dell'arte in tempi diversi e per una materia diversa e credette perfino di aver adattato il meraviglioso omerico ai tempi cristiani semplicemente sostituendo a Marte, a Pallade, a Venere, ecc. degli angeli nomati Gradivo, Palladio, Venerio, ecc. e a Tetide la Vergine, mentre lasciava a questi personaggi cristiani il carattere, le passioni, gli uffici delle corrispondenti divinità pagane. Poichè non reputava conveniente ad una narrazione continuata l'ottava, riprodusse l'esametro eroico coll'endecasillabo sciolto, che già aveva usato, come diremo altrove, nella tragedia *Sofonisba* per rendere il trimetro giambico. Ma i suoi versi, quasi tutti accentati sulla seconda, quarta e decima, sono di una spaventosa

monotonia pari a quella dello stile, floscio, squallido, ansimante. Se a tutto ciò si aggiunga lo stento della lingua foggiata secondo la dottrina del volgare cortigiano che l'autore professava (pag. 100), non farà meraviglia che l'*Italia liberata*, frutto non d'ispirazione geniale ma di pedantesca erudizione, fosse sepolta il giorno stesso in cui venne alla luce.

Luigi Alamanni.

21. Mentre il Trissino aveva preso a trattare in un poema classicamente foggiato materia storica, Luigi Alamanni si propose di dare forma artistica regolare alle stesse narrazioni cavalleresche. Nato a Firenze nel 1495, egli era stato dei piú ardenti propugnatori della libertà fiorentina contro i Medici e già nel 1522 era dovuto fuggire dalla patria, come complice della congiura contro il card. Giulio. Ritornò a Firenze nel'27; ma cadde in sospetto anche del governo democratico per certe sue trattative col partito imperiale; sicché riparò in Francia, dove già prima aveva trovato asilo e protezione presso Francesco I. Dal restaurato reggimento mediceo fu confinato in Provenza e, poich' egli ruppe il confino, dichiarato ribelle (1532). Cosí l' Almanni passò quasi tutto il resto della sua vita alla corte di quel re e del suo successore Enrico II, che si valsero di lui in parecchie ambascerie, e ad Amboise morí nel 1556.

Il *Girone Cortese*.

Poeta facile e fecondo — ci imbatteremo in lui piú altre volte nel corso della nostra storia — egli fu assai caro a Francesco I, che ardentemente ammirava l'arte e la cultura italiana, e per compiacerlo pose mano nel 1546 al *Girone il cortese*, poema in ottava rima, che vide la luce per la stampa due anni dopo. Quivi l'Alamanni rimaneggiò un antico romanzo francese, dove sono narrate le gesta di quel cavaliere, solitamente ampliando le descrizioni dei combattimenti, i discorsi degli eroi, la rappresentazione degli affetti e procurando di dare all'opera sua efficacia educativa col raffigurare Girone quale un modello di virtú cavalleresche. La dilettevole varietà e la festività del *Furioso* mancano affatto; gli episodi si susseguono monotoni e sconnessi; i personaggi non hanno caratteri individuali che li imprimano nella memoria del lettore. Legato alla fonte suggeritagli dal re, l'Alamanni non poté liberamente attuare nel *Girone* i suoi concetti d'arte; tuttavia nel sussiego con cui procede il racconto, nell'omissione degli esordi e delle chiuse dei canti e in alcune modificazioni

del testo francese per le quali la molteplicità delle azioni si stringe in una certa unità, è evidente lo studio dell'imitazione classica.

L'*Avarchide*.

Questa piú apertamente informa l'*Avarchide*, altro poema pure in ottava rima, dall'Alamanni composto negli ultimi anni di sua vita, ma pubblicato postumo solo nel 1570. Esso prende nome da Avarco, l'*Avaricum* di Cesare (Bourges), e argomento dall'assedio posto da re Artú a quella città, dove regna Clodasso, un vandalo discendente da Stilicone. La favola fondamentale è in tutto simile a quella dell'*Iliade*; molti personaggi dei due poemi si corrispondono e parecchi episodi dell'*Avarchide* sono ricalcati su quelli del poema greco. L'unica notevole diversità è la mancanza in quella dell'elemento soprannaturale. Si ha dunque un'ossatura schiettamente classica rimpolpata di materia desunta con scelta opportuna dai romanzi brettoni; un poema nel quale l'unità dell'azione è con rigore osservata, ma cui manca quella corrispondenza della forma alla sostanza che sola può dar vita ad un'opera d'arte. Toscano, l'Alamanni maneggia la lingua con una certa disinvoltura, ma né questo pregio superficiale, né qualche buona descrizione e similitudine bastano a render gradevole la lettura di quei suoi prolissi e gelidi poemi.

Il ciclo d'Amadigi.

22. A trattare materia cavalleresca in un grande poema volse l'ingegno anche Bernardo Tasso; ma anziché dalle favole brettoni o carolinge egli attinse il principal soggetto del suo racconto dalla leggenda di Amadigi, la quale, portoghese d'origine, siccome pare piú probabile, s'era largamente diffusa in Europa grazie ad un romanzo spagnuolo stampato al principio del Cinquecento. Quanto al carattere delle avventure e allo spirito che la informa, essa non è dissimile dalle fole arturiane; sennonché l'amore vi appare santificato dal matrimonio, i personaggi vi rendono l'immagine del cavaliere perfetto e le imprese non sono un ozioso trastullo, ma hanno un fine nobile ed alto; ond'è manifesta nella leggenda di Amadigi una tendenza morale, che doveva renderla particolarmente gradita a mezzo il secolo XVI, quando il sole del Rinascimento volgeva al tramonto. E a tale lieta fortuna conferivano anche lo stile frondoso e rettorico del rifacimento spagnuolo e quell'intonazione sentimentale che tutto il racconto aveva assunto per lo svolgimento dato alle parti affettive.

Bernardo Tasso.

Bernardo Tasso nacque nel 1493 a Bergamo, pare, e

come molti letterati suoi coetanei, passò la maggior parte della sua vita nelle corti. Nel 1532 si allogò presso Ferrante Sanseverino principe di Salerno, cui servì lungamente portando sempre nei delicati uffici di ambasciatore e negoziatore che questi ebbe ad affidargli, uno zelo infaticato, un grande senso pratico e soprattutto un elevato concetto de' suoi doveri. Costretto per vivere ad inchinarsi e a bruciare incensi ai potenti, seppe tuttavia mantenersi integro nel fondo dell'anima e serbare in ogni occasione una cotal dignitosa fierezza. Quando nel 1552 il Sanseverino, disgustato per i mali trattamenti del viceré Toledo, abbandonò la parte imperiale per darsi a Francia, Bernardo, ancorché disapprovasse tale improvvida deliberazione, gli si mantenne fedele, ed ebbe a patire la confisca dei beni e, fieramente doloroso al suo cuore, l'esiglio. A Sorrento, dove soleva ritrarsi quando glielo concedeva il servigio del suo signore a deliziar la sua anima dolce e ingenua negli spettacoli divini della natura ed attendere agli studi, non poté più tornare. Fu diviso per sempre dalla famiglia che amava teneramente, dalla soave Porzia de' Rossi, sua moglie, e dai due figlioletti, l'un dei quali, il maschio, doveva oscurare la gloria poetica del padre. E andò tramutandosi di paese in paese, spinto dalla sua disavventura e da una cotale irrequietezza, e rattristato dalle sciagure domestiche, dalle strettezze economiche e dall'ingratitudine del Sanseverino, che finí col togliergli ogni aiuto. Nel 1554 reduce di Francia, pose stanza a Roma e quivi gli giunse, come un fulmine, l'annuncio della morte di Porzia (1556). Visse poi a Pesaro presso il duca Guidobaldo, a Venezia come segretario dell'Accademia della Fama, e da ultimo alla corte dei Gonzaga. Vicino a Mantova, ad Ostiglia, dove era podestà, morí nel 1569 fra le braccia del figliuolo Torquato.

L'*Amadigi*. di B. Tasso.

23. Nel 1543 nei dolci ozi sorrentini Bernardo Tasso pose mano alla composizione dell'*Amadigi,* di cui gli era stata suggerita l' idea da alcuni gentiluomini della corte imperiale qualche anno prima. Disegnava di farne un poema che contenesse « una perfetta azione d'un uomo », come l'*Odissea* e l'*Eneide*, e se non era che il Sanseverino preferiva l'ottava, avrebbe anche voluto scriverlo in isciolti. Cominciò dunque la sua opera cogli stessi intenti del Trissino e ne compose così dieci libri; ma poi accortosi che essa non veniva ad avere quella varietà che suol dilettare,

e ammaestrato dal mal esito dell'*Italia liberata* e del *Girone*, mutò avviso e si appigliò risolutamente alla maniera ariostea non pure nel metro, ma nell'ossatura del poema, ristretta l'imitazione classica agli accessori. Nel 1557 l'*Amadigi* era compiuto, ma uscí a stampa dedicato a Filippo II (ché la servitú del duca d'Urbino aveva ricondotto il poeta a parteggiare per Spagna) soltanto dopo tre anni, nei quali Bernardo non ristette dal limarlo con cura faticosa, secondo il giudizio suo e di amici letterati. Perché su tutto egli si piaceva di disputare, sul complesso dell'opera e sui particolari; su tutto chiedeva consigli, incerto fra i dettami di una fiacca ispirazione e le regole della critica, e spesso sacrificava l'opinione sua propria all'altrui.

Nell'*Amadigi* (100 brevi canti) Bernardo Tasso trattò con libertà la sua fonte, che è il rammentato romanzo spagnuolo, semplificandone il racconto e la forma e intrecciando coll'unica azione — gli amori di Amadigi e di Oriana — due altre favole di sua invenzione, gli amori di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora. La varietà della materia è grande, tanto piú che a queste tre azioni si abbarbicano mille episodi; ma il poeta non ha l'arte di valersene opportunamente e stanca il lettore, mentre vorrebbe dilettarlo. Le azioni principali procedono di conserva, secondo uno schema prestabilito, quasi meccanicamente, e le interruzioni dei racconti sono cosí frequenti che ne nasce uno sminuzzamento dannoso all'effetto e un continuo saltare di palo in frasca, in cui è difficile raccapezzarsi. La rappresentazione dei personaggi, figure tipiche senza vita umana e senza contorni netti, l'uso delle astrazioni personificate, alle quali il Tasso spesso ricorre per esprimere i sentimenti degli eroi, e l'abbondanza dell'elemento meraviglioso (fate, maghi, sogni, apparizioni) danno a tutto il racconto un'aria sgradevole di indeterminatezza e nebulosità. Lo stile è sempre ampolloso, né a dargli quell'evidenza che gli manca, bastano le similitudini, accumulate senza discrezione, uniformi e talvolta mal appropriate. Della piacevole festività del *Furioso* sono nell'*Amadigi* appena alcune lievissime tracce superficiali; il Tasso procede sostenuto, con grande serietà, sia perché cosí vogliono i modelli classici, ai quali, nonostante l'assetto generale del poema e le sue professioni di fede ariostea, tien l'occhio di continuo, e sia perché « a guisa di discreto medico, il quale spesse volte sotto una piccola

coperta di dolcezza l'amaro della medicina nascondendo e il gusto ingannando degli infermi, quelli conforta e rende sani » (*Lettere*, ed. Serassi, I, 200), egli vuole non solo divertire, ma anche ammaestrare colla moralità e coll'erudizione.

I gravi difetti dell'*Amadigi* non impedirono che il poema incontrasse in sul suo primo apparire il favore del pubblico, il quale lasciava ai dotti le dispute sull'unità dell'azione e gustava quei racconti fantastici, la ridondante vivacità di alcune descrizioni e la facile armonia dell'ottava. E per vero Bernardo Tasso, quantunque rimanga a grande distanza dall'Ariosto, è dopo di lui il primo fra i poeti romanzeschi del Cinquecento. Negli ultimi anni di sua vita egli si accinse a comporre un altro poema, *Il Floridante,* riprendendo e svolgendo una delle azioni dell'*Amadigi*, e ritornando così all'unità dell'eroe. Ma la morte non gli concesse di andare oltre al diciannovesimo canto, e questo frammento fu pubblicato nel 1587 con correzioni e complementi dal figlio Torquato.

Discussione teorica sul poema epico.

24. Mentre Bernardo Tasso lavorava e compiva l'*Amadigi* secondo il tipo del *Furioso*, la ricerca di una nuova forma di poesia narrativa continuava insistente, e agli esperimenti pratici, che si moltiplicavano, si alternavano le dispute teoriche. La questione era di creare un tipo di poema, che si mantenesse fedele alle regole classiche, a lor volta interpretate con più o men di larghezza, e che in pari tempo dilettasse il lettore e gli porgesse utili ammaestramenti di sapienza e di morale. Anche questo si voleva, perché l'età che adorava l'arte per sé stessa, era ormai trascorsa e cominciava il periodo della reazione. Quanto al metro, quasi tutti si accordavano nel ripudiare lo sciolto trissiniano per la bella ottava ariostesca. Idee molto assennate portò nella disputa il ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio, sostenendo nel suo *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, ecc. (1554), che l'autorità di scrittori non meno eccellenti degli antichi (Boiardo, Ariosto) aveva ormai dato sanzione di legittimità anche al poema di molte azioni di molti personaggi; ma anch'egli piegava all'andazzo del tempo e proponeva di far soggetto di poema molte azioni d'un unico eroe, nella speranza che si venisse così a conciliare la regolarità classica colla dilettazione dei lettori. Ma la prova ch'ei fece della sua teoria, cantando nell'*Ercole* (1557) le fatiche del mitico eroe, fallì forse più per inettitudine del poeta che per colpa dell'argomento; né ebbero esito migliore i tentativi che altri fecero di trattare,

giusta quel criterio o con criteri poco diversi, materia cavalleresca o classica, fantastica o storica. Anzi il problema non ebbe mai risoluzione definitiva e felice, ché l'epopea non può prosperare per gli sforzi artificiosi degli eruditi, quando le manchi un fondamento tradizionale preparato dall'opera spontanea e collettiva del popolo. Si ebbe bensí un grande poema epico, la *Gerusalemme Liberata*, ma questa deve, come vedremo, la sua vitalità non tanto ai caratteri intimi del genere cui appartiene, quanto al genio individuale e al poetico temperamento dello scrittore.

Versioni di poemi classici.

25. Neppure le molte versioni che si fecero allora, in ottave o in isciolti, di quei poemi d' Omero e di Virgilio, ai quali avevano l'occhio gli sperimentatori di nuove forme epiche, toccarono in generale un'alta perfezione d'arte. Una sola merita veramente di essere in questo sommario giudizio eccettuata, quella dell'*Eneide* compiuta tra il 1560 e il 66 da Annibal Caro e pubblicata postuma nel 1581. Essa non ha il pregio della fedeltà, ché la frondosa abbondanza della locuzione si sostituisce spesso alla bella concinnità virgiliana e gli svolgimenti esplicativi del pensiero le danno non di rado aspetto piú di parafrasi che di traduzione. Ma la lingua italiana vi sfoggia tutta la sua ricchezza; lo stile è di un'eleganza squisita, e l'endecasillabo sciolto vi è per la prima volta trattato con nobiltà di movenze, con varietà di pause e di accenti, con arte insomma degna di essere proposta a modello.

L'Eneide del Caro.

Le Metamorfosi.

Non cosí elegante è la traduzione in ottave delle *Metamorfosi* dovuta a Giovanni Andrea dell'Anguillara da Sutri (1561), ma tuttavia pregevole per l'onda copiosa del verso e per il rilievo che vi hanno le bellezze del testo. Il poema d'Ovidio, simile nella varietà dei soggetti, nella facilità dei trapassi e nella piacevolezza del tono al *Furioso*, era molto accetto agli italiani del Cinquecento. Le numerose traduzioni che se ne fecero allora, quali compiute e quali ristrette ad episodi spicciolati, ebbero grande fortuna e voga di libri quasi popolari. Di là ripete la sua origine anche il genere poetico dei brevi racconti mitologici in ottave o in isciolti, nei quali favole di fonte ovidiana o d'altra fonte sono liberamente rimaneggiate e adattate ai gusti della nuova età. Cosí Bernardo Tasso rifaceva, infondendovi un'onda di idealismo petrarchesco, il vaghissimo poemetto di Museo (*Ero e Leandro*) e l'episodio ovidiano di *Piramo e Tisbe*; e l'Alamanni rielaborava, arricchendole di episodi

Poemetti mitologici.

e di ridenti descrizioni, la pietosa *Favola di Narcisso*, in ottave, e quelle di *Atlante* e di *Fetonte*, in endecasillabi sciolti.

Bibliografia.

U. A. Canello, op. cit. capp. III, § 3; IV, V. A. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, capp. XXIV e XXVIII. F. Flamini, *Il Cinquecento*, P. I, cap. II; P. II, cap. I. — **1-7**. G. Baruffaldi, *La vita di M. Lod. Ariosto*. Ferrara 1807. G. Campori, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, Firenze 1896. *Lettere di Lod. Ariosto* pubbl. con introduzione biografica da A. Cappelli, 3.ª ediz. Milano 1887. *Opere minori in verso e in prosa di L. Ariosto*, ordinate e annotate da F. L. Polidori, Firenze 1857, voll. 2. G. J. Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca*, Bassano 1881. — **1**. G. Carducci, *La gioventù di L. Ariosto e le sue poesie latine*, Bologna 1881. — **3**. D'Ancona, *Origini del teatro ital.* Torino, 1891, II, 61 segg. — **4**. N. Campanini, *L. Ariosto nei prologhi delle sue commedie*, Bologna 1891. G. Marpillero, *I Suppositi di L. A.*, nel *Giornale storico d. lett. ital.* XXXI e *Il Negromante di L. A.* ibid. XXXIII. — **6**. L'autografo delle *Satire* fu pubblicato in fac-simile, con prefazione di P. Viani, Bologna 1875. Gio. Tambara, *Studi sulle satire di L. A.* Udine 1899. — **8-14**. F. De Sanctis, *Storia*, vol. II, cap. XIII. G. Carducci, *L' Orlando furioso*, nella raccolta di conferenze *La Vita italiana nel Cinquecento*. U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orl. fur.* Bologna 1861. Fra le moltissime edizioni del *Furioso* ricorderemo solo quelle che fanno parte della *Biblioteca Nazionale* di F. Le Monnier, della *Biblioteca classica economica* del Sonzogno, della *Collezione Diamante* del Barbèra e della *Piccola biblioteca italiana* del Sansoni. Buona è l'edizione annotata da G. B. Bolza per uso della gioventù nella *Collezione scolastica* del Barbéra e da raccomandarsi sono pure le *Stanze dell'Orl. fur.* collegate dal racconto dell'intero poema e annotate da G. Picciola e V. Zamboni, Bologna 1891. — **9**. B. Zumbini, *La follia d'Orlando*, negli *Studi di letterat. ital.* Firenze 1894. — **10**. P. Rajna, *Le fonti dell'O. F* 2.ª ediz. Firenze 1900. — **14**. A. Romizi, *Le fonti latine dell'Orl. furioso*, Torino 1896. C. Zacchetti, *L'imitazione classica nell' Orl. furioso*, nel *Propugnatore*, N S., vol. IV, 2.ª. — **16-18**. *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, ristampate da A. Portioli, Mantova 1882-89, voll. 3; nel III l'*Orlandino* e il *Chaos*. A. Luzio, *Studi folenghiani*, Firenze 1899. — **17**. G. Zannoni, *I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello 1888. — **20**. *L'Italia liberata* colle altre *Opere* del Trissino, Verona 1729, e anche nel *Parnaso italiano* dell'Antonelli. E. Ciampolini, *Un poema eroico nella prima metà del Cinquecento*, Lucca 1881. — **21**. L. Alamanni, *Versi e prose* pubb. da P. Raffaelli con biografia, Firenze 1859. Una breve e accurata biografia dell' Alamanni dà il Flamini, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno 1895, p. 270 sgg. Il *Girone* e l'*Avarchide*, nel *Parnaso* dell'Antonelli. U. Renda, *L'elemento brettone nell'Avarchide di L. A.*, negli *Studi di letterat. ital.* vol. I, Napoli 1899, p. 1 sgg. — **22-23**. F. Foffano, *L' Amadigi di Gaula di B. Tasso*, nel *Giorn. storico*, XXV. Anche l'*Amadigi* nel *Parnaso* dell' Antonelli. Le linee principali della biografia di Bernardo Tasso e un buon ritratto del suo carattere in F. Pintor, *Delle liriche di B. Tasso*. Pisa 1899. — **24**. G, B. Giraldi, *Scritti estetici*, Milano, Daelli, 1864, voll. 2. F. Beneducci, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento*, Bra 1896, — **25**. Dell'*Eneide* del Caro cito l' edizione commentata da V. Turri, nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni.

CAPITOLO IX

La lirica e le forme minori della poesia nel secolo XVI.

1. La lirica al principio del secolo e la lirica popolareggiante. — 2. La riforma del Bembo. — 3. Petrarchismo e bembismo. — 4. Caratteri e monotonia della lirica petrarcheggiante. — 5. Galeazzo di Tarsia e Luigi Tansillo. — 6. La cultura femminile e le rimatrici. — 7. Veronica Gambara e Gaspara Stampa. — 8. Vittoria Colonna. — 9. Michelangelo Buonarroti lirico. — 10. Innovazioni stilistiche e metriche nella lirica. — 11. La lirica politica. — 12. Poemetti epico-lirici. — 13. La satira classica. — 14. La satira politica e personale. Le *Pasquinate*. — 15. Pietro Aretino. — 16. Francesco Berni principe dei burleschi. — 17. Il Lasca. — 18. La poesia didascalica: il Rucellai e l'Alamanni. — 19. Poemi didascalici del Tansillo, di Erasmo di Valvason e di B. Baldi.

La lirica al principio del secolo.

1. Divenuta un puro trastullo della società cortigiana, che si piaceva di ascoltare intonati sulla lira e sonetti e canzoni e strambotti e barzellette, la lirica d'arte era, come ben sappiamo (vedansi notizie e giudizi alle pagg. 22 e 27-28 di questo vol.), caduta assai basso in sullo scorcio del secolo XV. I rimatori di mestiere anelanti al favore delle corti, che loro davano il pane, e i gentiluomini non d'altro studiosi che di gradire alle dame, riponevano il pregio della poesia nelle lambiccature e nelle esagerazioni strampalate del pensiero, nelle immagini barocche tratte ad inattese deduzioni, negli artifici stilistici. Pretesto a cosí fatti esercizi d'ingegno e giochi di spirito erano i piú futili e i men poetici casi della vita o i concetti piú frivoli; le forme metriche erano non soltanto quelle sancite dal Petrarca, ma anche, e piú, quelle venute su dal popolo e snaturatesi nella trattazione di materia non appropriata. Tale andazzo si continuò, com'è ben naturale, ne' primi decenni del secolo XVI, quando furono messe a stampa piú e piú raccolte di rime che per dritta linea discendono dai canzonieri del Tebaldeo e di Serafino Aquilano; misera produzione, nella quale ogni lampo di vita vien meno

e trionfano ognor piú i gretti artifici formali. Gran che se fra tanta borra si riesce a trovare qualche poesiola che garbatamente riproduca la spontanea freschezza dei rispetti e delle ballate popolari, com'è di alcuni strambotti di Baldassare Olimpo da Sassoferrato e della frottola *La pastorella mia Con l'acqua della fonte*, che composta da questo stesso (prima del 1518), fu per lungo tempo lodata come opera del Poliziano.

La lirica popolareggiante.

Poco dopo il principio del secolo, quella maniera di poetare andò perdendo terreno. I sonetti grossamente congegnati di leziosaggini e di arzigogoli, gli strambotti, le barzellette, le epistole in terza rima, tutta insomma la merce stipata nelle raccolte pur ora menzionate, fu lasciata al volgo. In mezzo al quale continuò frattanto a devolversi il fiume lutulento della sua propria poesia, e per il quale o per chi partecipava de' suoi gusti, furono composti in gran copia sonetti, strambotti, frottole, capitoli in vernacolo (specie in linguaggio *facchinesco* e *pavano*, cioè bergamasco e padovano rustico) e piú tardi villanelle, napolitane, mattinate, nuove forme di poesia (vi prevale lo schema ABB, CDD, ...) che a poco a poco si sostituirono alle antiche. Ma nelle classi culte assuefattesi alle eleganze della rinnovata lirica latina, nacque sazietà dei triti grossolani artifici e acquistò voga sempre maggiore la nuova maniera della lirica volgare instaurata da messer Pietro Bembo.

La riforma del Bembo.

2. Anch'egli, il solenne archimandrita della letteratura italiana nella prima metà del Cinquecento (vedi pag. 98), esordí indulgendo nelle liriche alle tendenze e ai gusti del tempo. Solo quando la sua elezione a segretario pontificio (1513) lo sottrasse alle consuetudini del vivere cortigiano, nelle quali avevano loro radice e alimento quelle tendenze e quei gusti, cominciò a correggere, ripulire e trascegliere le poesie da lui scritte per lo addietro e ad ispirarsi nel comporne altre ad un nuovo principio d'arte. Nuovo, se lo si considera rispetto alle idee de' suoi predecessori immediati; in realtà ormai vecchio d'oltre un secolo e da alcuni pochi rimatori aristocratici sdegnosi del facile plauso (sia rammentato fra gli altri il Boiardo) seguíto pure negli ultimi decenni del secolo XV. Infatti la riforma operata dal Bembo nella lirica nostra consiste in un ritorno allo schietto petrarchismo, di cui la stessa maniera del Tebaldeo, di Serafino e dei loro seguaci non

era stata infine se non una brutta degenerazione. Lasciati da banda i metri popolareschi della frottola e dello strambotto e i ternari erotici dei quattrocentisti, egli si attenne esclusivamente alle forme solenni del sonetto, della canzone e della sestina, mentre ligio alla sua teorica (vedi pag. 98), purgava la lingua dagli elementi dialettali. Dimessa la mala abitudine di far colpo colle preziosità e cogli arzigogoli e di baloccarsi con scempiati giochi di parole e di stile, si studiò di evitare ogni sciatteria e di riprodurre fedelmente pensieri, sentimenti, immagini, formule, colori del *Canzoniere.* Così il Bembo attuava pur nella poesia italiana quello che per lui, gran paladino del ciceronianismo, e per tutti i letterati del Rinascimento era canone supremo dell'arte, l'imitazione. Non per questo la sua lirica venne ad essere avvivata da quella scintilla di poesia che si sprigiona soltanto da una verace ispirazione individuale — messer Pietro non era stoffa di poeta —, ma acquistò, grazie ad un sapiente lavorio di lima, una compostezza signorile di movenze e di atteggiamenti, una garbata fluidità di verseggiatura ed una linda toscanità di lingua. In questo assetto definitivo il canzoniere del Bembo fu da lui messo a stampa nel 1530.

Petrarchismo e bembismo.

3. Per l'autorità ognora crescente e per l'esempio del gentiluomo veneziano, il culto del Petrarca, non mai intermesso, si diffuse e si fece più intenso, fino a divenire un vero feticismo. Le rime del grande Aretino, di continuo reimpresse in edizioni di ogni sesto, andavano per le mani di tutti; erano commentate e notomizzate minutamente e porgevano argomento a prolisse lezioni accademiche. Arquà e Valchiusa diventarono meta di viaggi devoti, e una folla di verseggiatori si ingegnò, duce e maestro il Bembo, di imitare le squisite eleganze del Petrarca, giudicato modello insuperabile. Non avevano nulla da dire o, per esser sinceri, avrebbero dovuto parlare tutt' altramente da quel che facevano, ma la *moda* voleva che ogni persona ben educata verseggiasse e che i versi andassero su quella falsariga. Mancava l'ispirazione, ma altri aiuti abbondavano: rimari, vocabolari, repertori, dove ogni parola, ogni sentenza, ogni formola, ogni immagine del Petrarca era registrata in modo che prontamente rispondesse al richiamo. Insulsi esercizi di pazienza, vennero fuori allora i *centoni* petrarcheschi, dove i versi stessi del Maestro, acconciamente congegnati, venivano a formare in tutto o in parte un

nuovo poema o capitolo o sonetto. Vi fu chi mise insieme un canzoniere di risposta a quello del Petrarca, in nome di madonna Laura, e chi volse a significato spirituale tutta l'opera del trecentista, trasformando Amore nell'Eterno Padre e Laura in Gesú. Se qualche voce si levò contro l'andazzo del tempo, fu voce isolata, mossa piú da un mordace spirito di contradizione che da convinzione profonda. Insofferente dei lacci in cui il petrarchismo aveva stretto il suo ingegno, un giovane veneziano, scolaro di leggi nello Studio di Padova, Antonio Brocardo, tentò scuotere il giogo (1531); ma avendo osato biasimare le rime del Bembo, fu tale lo scoppio della pubblica riprovazione e sí velenoso il fiele schizzato contro di lui dai difensori di quell'ammirato scrittore, ch'ei ne morí pel cordoglio. Se il Petrarca era il Dio, il Bembo era il suo profeta; la turba dei mortali si inchinava non meno a quello che a questo e sovente l'imitatore era egli stesso imitato. Ond'è che il petrarchismo italiano del secolo XVI può anche essere designato coll'appellazione di *bembismo*.

Caratteri della lirica petrarcheggiante.

4. La lirica petrarcheggiante ebbe, com'è naturale, la sua prima e piú attiva fucina nel Veneto e di là si propagò rapidamente in ogni parte d'Italia. Letterati di gran nome e poveri versicciolai nati in ira alle Muse, lombardi, piemontesi, liguri, toscani, napoletani e va dicendo, pagarono il loro tributo alla consuetudine, chi in pochi componimenti spicciolati, da ricercarsi ora nelle raccolte miscellanee, e chi in canzonieri piú o men copiosi, architettati sul petrarchesco. In questi canzonieri, come nel loro modello, si incontrano rime d'argomento politico e rime sacre, le quali ultime divennero via via piú numerose a mano a mano che acquistava vigore la reazione cattolica; ma vi prevalgono a gran pezza le rime d'amore. Se lo scrittore non era realmente innamorato, egli si fingeva una donna immaginaria e la rappresentava, la vagheggiava, la esaltava, cosí come il Petrarca aveva rappresentata, vagheggiata, esaltata la sua Laura; se amava davvero, non pensava ad esprimere i sentimenti che agitavano l'anima sua, sibbene ad atteggiarsi nel cospetto della donna amata cosí come si era atteggiato il Petrarca, fingendo di sentire nella maniera stessa del Maestro. L'amore non è quindi in quei canzonieri altro che una melensa adorazione spirituale, voluta dall'intelletto, ma non sentita dal cuore; un'invenzione fantastica suggerita dalla superficiale imitazione del grande

lirico antico e da una grossolana interpretazione della teoria platonica sull'amore divino. Tutte pervase da un idealismo spesso contrastante colle condizioni effettive dello spirito dei poeti, quelle rime mancano di ogni sincerità e sono di una monotonia che sfida la pazienza di ogni moderno lettore. Se si confrontino con quelle dei quattrocentisti, vi si nota un grande progresso nella lingua, purificatasi da ogni scoria dialettale, nel verso, che ha acquistato una più salda compagine, nello stile, fattosi più corretto ed elegante L'arte insomma ci ha guadagnato; ma qual povera arte sia questa che poggia sul falso, occorre appena avvertire.

I nomi di alcuni lirici.

Nelle rime del Bembo e del Caro, non meno false che quelle dei loro confratelli, puoi pregiare la irreprensibile correttezza e la leggiadria della forma levigatissima; nei sonetti e nelle canzoni d'amore dell'Ariosto puoi cogliere qualche tratto caldo d'affetto e felicemente ispirato; nel copioso canzoniere di Bernardo Tasso puoi qua e là sentir palpitare l'amore e il desiderio della famiglia lontana e piangere il ricordo della consorte perduta. La morte della moglie, Porzia Capece, ispirò pure talvolta accenti pieni di verità e di sentimento a Berardino Rota (1509-1575), un napoletano che si distingue fra gli altri petrarchisti anche per l'amor delle iperboli e delle metafore ampollose. Lo supera nell'uso di questi ornamenti di cattivo gusto il suo conterraneo Angelo di Costanzo (1507 circa -1591), rimatore fiacco, eppur lodatissimo a' tempi dell'Arcadia, il quale rinnova in lingua più pura gli artifici e la concettosità della scuola del Tebaldeo. Ma non ostanti queste ed altre peculiarità che sporadicamente si incontrano nell'opera di un rimatore o di un altro, tutta la lirica del secolo XVI, conguagliata dalla comunanza del modello, ha un aspetto di grande uniformità. Come i concetti, così si ripetono quasi in ogni canzoniere le stesse situazioni, le stesse immagini, le stesse formule rettoriche e stilistiche; rarissime sono le allusioni a fatti e circostanze reali; come quei poeti aman tutti allo stesso modo, così le donne amate hanno tutte gli stessi atteggiamenti sdegnosi, sono tutte fantasmi evanescenti, senza contorni.

Galeazzo di Tarsia.

5. Pochi sono i lirici del Cinquecento che abbiano saputo dare alle loro poesie un'impronta personale ben definita. Possiamo rassegnare tra essi il cosentino Galeazzo di Tarsia, barone di Belmonte (m. 1553), il quale nel suo

piccolo canzoniere petrarchesco ha alcuni sonetti vibranti di sentimento vero e profondo e pregevoli per efficace semplicità di forma, e un altro meridionale, Luigi Tansillo. Questi nacque a Venosa, la patria d'Orazio, nel 1510 e quantunque fosse di nobile progenie, dovette per le condizioni di sua famiglia acconciarsi a servire, prima come paggio d'un signore napoletano e poi (nel 1535) fra i *continui*, noi diremmo nella guardia d'onore, del viceré Pietro di Toledo. Con questo e più col figliuolo di lui, Don Garzia, comandante della flotta, viaggiò molto e per terra e per mare fino al 1548. Mancatogli il protettore per la morte del viceré, si vide ridotto in istrettezze; fu capitano di giustizia a Gaeta e nel 1568 morí a Teano. La vita randagia che il Tansillo fu costretto per lunghi anni a menare, giovò alla sincerità e alla vivezza della sua poesia, perché, distraendolo dagli studi, non permise che il peso dell'erudizione soffocasse l'agile originalità del suo ingegno, e offrendogli occasione di vedere dappresso il vario agitarsi e le vicende fortunose degli uomini e di contemplare grandi spettacoli di natura, gli arricchì la mente d'un cumulo d'osservazioni e d'impressioni, feconde di fantasmi poetici. De' suoi poemetti diremo più innanzi. Nelle liriche abbondano sí pensieri e frasi convenzionali e sono tracce manifeste d' imitazione petrarchesca, sebbene non cosí appariscenti e continue come in una sua egloga giovanile; ma pur senti palpitare la vita di un'ispirazione schietta e profonda. Il Tansillo ama davvero, e ancorché l'alta condizione della sua donna infreni l'audacia dell'espressione, egli detta versi pieni di ardore e di passione, quando descrive la sua sognata ma non mai conseguita felicità, quando si addolora, quando si sdegna, quando prova il morso della gelosia. La reale vivezza del sentimento anima anche le manifestazioni di quella platonica adorazione di cui si doveva velare il cocente suo amore, com'è nei due sonetti *Amor m'impenna l'ale* e *Poi che spiegate ho l'ale*, stupendamente efficaci. In altre rime spicciolate e nelle *Stanze a Bernardino Martirano* il Tansillo descrive i disagi delle lunghe navigazioni e ritrae con immediata fedeltà le impressioni degli spettacoli e delle scene che lo rattristano o, più di rado, lo allietano. Egli sente gagliardamente la poesia della Natura, onde infiora le sue liriche di leggiadrissime descrizioni, avvertendo e rilevando come una simpatia e un intimo accordo fra il mondo esterno e le condizioni dell'anima sua.

Luigi Tansillo.

La coltura femminile.

6. Fra la turba di coloro che nel secolo XVI aspirarono con piú o men di fortuna *al nome che piú dura e che piú onora*, sono anche molte donne. Il Rinascimento, per quella fede in tutte le energie umane che lo contraddistingue, aveva sollevato la condizione della donna e procurato di dare pieno svolgimento alle sue facoltà morali e intellettuali. Nel secolo XV si cominciò ad impartire alle fanciulle dei ceti superiori un'educazione classica in tutto simile a quella che si impartiva agli uomini, cosí che alcune divennero esperte nel maneggiare la lingua di Virgilio e di Cicerone e sostennero gravi dispute cogli umanisti, mentre le altre poterono prendere parte con onore alle conversazioni dotte ed eleganti, che erano allora a grado al civile consorzio. Non fa dunque meraviglia che nel Cinquecento la donna fosse il centro delle geniali radunanze delle corti italiane, né che, modificatosi col volgere degli anni il generale avviamento della letteratura, accanto alla donna erudita sorgesse la poetessa in volgare. Tra le principesse che piú viva efficaccia esercitarono nelle lettere, nelle arti e nelle costumanze del vivere cortigiano tiene senza dubbio il primo posto Isabella d'Este, moglie di Francesco Gonzaga, nella quale si consertavano e si equilibravano insieme mirabilmente eleganza fine d'ingegno, soave delicatezza di sentimento, civile prudenza di pensiero e soda vastità di cultura. Delle rimatrici, le piú nascondono al solito la loro propria individualità sotto la livellatrice imitazione petrarchesca, ed è curioso sentir cantare d'amore coi medesimi accenti oneste spose e donne di perduti costumi, intente anche queste, in un secolo di raffinata corruzione, a far mostra di varia e leggiadra dottrina.

Le rimatrici.

7. Versi elegantissimi, egregiamente modellati su quelli del Petrarca e del Bembo, dettò Veronica Gambara (1485-1550), colta e austera gentildonna, che, mortole il marito Giberto X, signor di Correggio, resse con saviezza il piccolo stato; ma al suo esile canzoniere manca l'ispirazione, come a lei mancarono forti passioni e vigore di fantasia. Invece s'inalza sopra tutti i canzonieri femminili di quel tempo per il calore e la sincerità dell'ispirazione, quello di Gaspara Stampa. Quivi è la storia dell'amore onde questa fanciulla padovana, morta poco piú che trentenne nel 1554, arse per il conte Collaltino dei Collalto di Treviso. Le prime esultanze, il dolore della separazione, le ansie e le gelosie per i manifesti indizi di intiepidito affetto, la di-

Veronica Gambara.

Gaspara Stampa.

sperazione per l'abbandono, tutto vi è rappresentato quasi come in un diario, con copia di allusioni alla realtà, con efficace semplicità, con sentimento delicato. Perfino nei sonetti sacri, che negli altri canzonieri sono cosí melensi, la Stampa riesce a trasfondere il fremito della vita, perché vi ritrae sinceramente la lotta di un'anima che vorrebbe e non può sottrarsi all'impero delle cose terrene. Nei particolari ella imita il Petrarca assai meno che la maggior parte de' suoi contemporanei; ma gli si avvicina piú che ogni altro per la profondità psicologica e l'intonazione soavemente accorata. Le sue rime peccano per manco di lima; ed è colpa felice e gradevole in quel secolo XVI che troppi lirici produsse nauseanti per soverchio di lima.

Vittoria Colonna.

8. Piú largamente si valse delle forme petrarchesche, ma pur sempre a significare i propri affetti, Vittoria Colonna, donna d'alto intelletto e di nobile cuore, per molteplici pregi gloriosa fra i contemporanei e fra i posteri. Nacque nel 1492 a Marino, non lungi da Roma, figliuola di Fabrizio Colonna, il capitano famoso, maestro d'arte militare nei dialoghi del Machiavelli (vedi pag. 116), e a diciassette anni sposò Ferrante D'Avalos, marchese di Pescara. Mentre questi combatteva per l'Impero nelle guerre d'Italia, ella visse sulle rive del golfo di Napoli e ad Ischia, e quand'egli fu fatto prigioniero nella battaglia di Ravenna (1512), gli indirizzò un'elegia in terza rima, piena di tenerezza e di affettuosa sollecitudine, che è la piú antica e spontanea delle sue poesie. Poco dopo la vittoria imperiale di Pavia, il Pescara, che ne aveva avuto il merito principale, soccombette ai disagi ed alle ferite. La vedova rimase profondamente addolorata e nelle sue poesie — quasi tutte sonetti — prese a celebrare l'estinto, idealizzandone la figura e manifestando il desiderio di ricongiungersi con lui in cielo. La felicità non aveva arriso a quel matrimonio, onde ombrati di mestizia sono in generale i non frequenti ricordi del passato L'amore di Vittoria, quale appare nel suo canzoniere, non è passione violenta, sí un'esaltazione delle virtú spirituali del Pescara, un amore tutto celeste. L'idealismo è nell'anima di lei ed ha espressione appropriata nelle formole petrarchesche, che Vittoria usa ed atteggia liberamente in maniera originale, dando loro l'impronta della femminilità e della sua propria individualità. La poesia germoglia dalle condizioni stesse della vita

della scrittrice; peccato che ella pur avendo vivo il sentimento poetico, non abbia saputo evitare il difetto dell'astrattezza e dei sottili concetti, e sia stata troppo restia a introdurre nelle sue rime accenni a casi reali e pitture degli spettacoli incantevoli che là ad Ischia le stavano dinanzi.

Sulle ali di tanta idealità d'affetto e di pensiero Vittoria pare sollevarsi dalla terra verso il cielo. Infatti un sentimento religioso intimo e sincero scaldava l'anima sua; e le ispirò la seconda e più ampia parte del suo canzoniere, nella quale ella chiede conforto alla fede nei suoi dolori e manifesta con accenti vigorosi il suo rammarico per la corruzione della Chiesa. Vittoria ebbe relazioni con alcuni dei più ardenti propugnatori di una riforma; ma quando la reazione cattolica li gettò nel campo protestante, ella non li seguì e passò gli ultimi suoi anni dedita ad opere di pietà, alla preghiera e alla meditazione, dimorando in conventi di Roma, di Orvieto, di Viterbo, finché nel 1547 a Roma si chiuse la sua travagliata esistenza.

Michelangelo Buonarroti.

9. Con Vittoria Colonna furono in relazione e per lei professarono una sconfinata ammirazione i più dotti, i più geniali uomini del Cinquecento. Primeggia fra questi ammiratori il grande artefice del David, del Mosè e dei freschi della Sistina, al quale anche nella storia della lirica nostra si addice un posto eminente, ma appartato. Più che l'idealismo petrarchesco, le rime di Michelangelo rammentano il sentimento mistico della scuola fiorentina del dolce stile. La bellezza terrena vi è esaltata siccome un riflesso della bellezza eterna, e gli effetti dell'oggetto amato sul poeta somigliano a quelli descritti dal Cavalcanti e da Dante. Ciò nondimeno il Buonarroti è originalissimo sì nel pensiero e sì nella forma. O canti la sua fervida e devota amicizia per la Colonna, dando talvolta al suo sentimento il colorito di un purissimo amore; o manifesti altre nobili ed alte simpatie della sua anima; o sfoghi con bella semplicità i suoi ardori religiosi; o pianga i mali della patria, egli non ascolta se non i dettami del suo cuore e della sua coscienza. Se danteggia non è perché imiti a freddo, ma perché i due spiriti magni ebbero fra loro notevoli affinità, sdegnosi entrambi di ogni bassezza, orgogliosi entrambi e anelanti a tutto ciò che fosse grande e bello, rosi entrambi dal dolore civile. Per Michelangelo le immagini, che volentieri desume dalle arti figurative, non sono un ornamento vano, ma il mezzo onde si sforza di esprimere

i suoi vigorosi concepimenti. Come nella pittura e nella scultura, così nella poesia egli ricerca soprattutto l'espressione esatta ed energica del pensiero; e fa, rifà e corregge i suoi versi, lottando colla parola, la quale non risponde però alla sua intenzione come il marmo e il colore. Perciò le rime del Buonarroti hanno spesso una forma scabra e disarmonica, che indusse il loro primo editore, un pronipote del grande artista (1623), a ripulirle e levigarle, alterandole profondamente.

Riforme stilistiche nella lirica.

10. Se le rime di Michelangelo attinsero dall' ingegno e dal sentimento gagliardo dello scrittore un carattere tutto speciale, altri verseggiatori, non potendo altramente, si argomentarono di conseguire una certa originalità grazie ad innovazioni del tutto estrinseche. Monsignor Giovanni della Casa volle rimediare al general languore della lirica, dandole un'andatura solenne mediante lo studiato collocamento delle parole, l' ampio giro dei periodi e un più stretto allacciamento dei versi e dei periodi ritmici, che egli otteneva collo schivare la coincidenza delle pause sintattiche colle pause del ritmo. E le sue rime, delle quali è esempio il sonetto famoso *O sonno, o della queta, umida, ombrosa Notte placido figlio*, furono molto ammirate e commentate dai contemporanei, quantunque il loro pregio stia tutto nelle esteriorità. Altri si proposero di arricchire la lirica di nuove forme metriche e si volsero all' imitazione dell'antico. Il Trissino, l' Alamanni e qualche altro vollero riprodurre la testura dell' ode pindarica in certe loro canzoni composte di strofe, antistrofe ed epodi (o *ballate, controballate* e *stanze*). Più felicemente Bernardo Tasso, cui si devono anche altri esperimenti metrici, tentò — e fu seguito da altri — l'ode oraziana nelle sue *Odi* e nei suoi *Salmi*, componendo ogni poesia di brevi strofe rimate e miste di settenari ed endecasillabi ed imitando il Venosino anche nei soggetti, nei collegamenti logici delle stanze e nell'uso delle digressioni. Infine il senese Claudio Tolomei si provò a rinnovare non pure i congegni strofici, ma i versi stessi dei Latini e nel 1539 diè fuori le *Regole de la nuova poesia toscana* insieme con *Versi* suoi e di parecchi amici, composti secondo le nuove norme. Il tentativo non era nuovo, perché già nel secolo XV Leon Battista Alberti e Leonardo Dati avevano scritto nell'occasione del certame coronario (vedi pag. 19) esametri ed una saffica, applicando alle parole volgari la quantità delle

Riforme metriche.

La *Nuova poesia* del Tolomei.

latine corrispondenti. Il Tolomei, più avveduto, s'ingegnò di stabilire una prosodia italiana dietro alle norme della latina; ma poiché egli non tenne alcun conto degli accenti, anche i versi usciti dalla sua penna o dalla sua scuola solo per caso rendono talvolta un ritmo che possa essere avvertito da orecchio italiano. Talché il suo esperimento fallì, come gli altri cui abbiamo accennato, né poté aver fortuna se non quando fu ripreso con più razionali criteri e con materia più appropriata che non fossero le petrarchevoli inezie dei cinquecentisti.

La lirica politica.

11. Del carattere falso e rettorico della lirica d'amore partecipava nel Cinquecento anche la poesia politica e panegirica. Gli avvenimenti di quel tempo, le grandi guerre nelle quali moriva l'indipendenza della patria e faceva sue ultime prove il valore italiano, la lotta aspra e tenace contro la minacciosa potenza dei Turchi, il dissidio delle coscienze provocato dalla Riforma, offrivano invero copiosa messe di materia poetica. Mancava agli esperti della rima la facoltà di trar fuori dalla storia la poesia, di cantare secondo che dettavano i sentimenti d'ammirazione o d'orrore, d'odio o d'amore, d'esultanza o di dolore, che ancora facevano palpitare la nazione, e di plasmare quella materia nelle forme del bello. Nei *Lamenti*, nei *Pianti*, nelle *Barzellette*, nelle *Frottole* i rimatori popolareschi venivano sciorinando sui moduli tradizionali smorte prosopopee di illustri personaggi, enumerazioni di lieti eventi e di lutti, lodi, minacce; o nei poemetti in ottave narravano distesamente i fatti nella loro arida nudità, senza un'immagine viva, senza un accento di passione sincera. I poeti d'arte non erano narratori più felici, e nella lirica non sapevano se non rievocare freddamente, come un ricordo di scuola, l'immagine dell'antica grandezza e riprodurre con linda eleganza gli schemi logici e le frasi delle sublimi canzoni politiche petrarchesche, obbedendo più spesso che all'affetto della patria, al dovere di adulare un protettore potente. Un nugolo di rime italiane, latine, vernacole corse l'Italia quando le armi cristiane trionfarono nelle acque di Lepanto. Fu un nugolo di ciance rettoriche ed anche poeti dotati di non volgare ingegno, come il veneziano Celio Magno, parvero sordi all'alta poesia di quel fatto glorioso.

Ciò nondimeno, anche dal morto aere della lirica politica del Cinquecento escono fuori alcune voci vibranti di

patria carità e calde di sentimento schietto. Galeazzo di Tarsia e Luigi Alamanni seppero esprimere in versi bellissimi la melanconia e il desiderio nostalgico dell'esule; poesie politiche piene di robusta efficacia compose Michelangelo, di cui è famoso l'epigramma sopra la statua della Notte in San Lorenzo; con chiara visione delle cause del male e sincerità di rimpianto il petrarchista veneziano Domenico Venier lamentò l'asservimento d'Italia agli stranieri; Giovanni Guidiccioni da Lucca (1500-1541), vescovo di Fossombrone, che insignito dai papi di alti offici, ebbe parte nei maneggi politici del quarto decennio del secolo, in una serie di sonetti pianse degnamente la rovina di Roma al tempo del sacco. E a questa e ad altre voci temprate al magistero dell'arte, tennero bordone alcune ballate popolari, rozze, ma piene di vita e di impeto lirico, perché composte fra il tumulto stesso delle guerre o delle rivolte, sotto l'immediata ispirazione di sentimenti gagliardi.

G. Guidiccioni.

Poemetti epico-lirici.

12. Fra la lirica, di che abbiamo fino ad ora parlato, e la poesia narrativa, tiene il mezzo, nel secolo XVI, tutta una fioritura di poemetti in ottave, nudriti specialmente di succhi ovidiani e teocritei, nei quali si continua la tradizione iniziata dalle *Stanze* del Poliziano, dall'*Ambra* e dalle *Selve* del Magnifico. Ad esaltazione della duchessa d'Urbino compose di tali *Stanze* il Bembo (1507), con galante fantasia immaginando un'ambasceria mandata da Venere a farle omaggio. Famosa è la *Ninfa Tiberina* del modenese Francesco Maria Molza (1489-1544), autore di liriche latine assai pregevoli e di un bel canzoniere petrarchesco. Mediante una finzione di sacri riti pastorali egli vi celebra una sua amata e leggermente trapassa d'una in altra pittura di ridenti scene idilliche, d'uno in altro racconto di miti leggiadri, sempre ispirato da un vivo sentimento della Natura serena, sempre elegante, colorito, armonioso nello stile e nel verso. Il Tansillo oltre alle già ricordate *Stanze a Bernardino Martirano* (vedi pag. 170) e ad un poemetto lirico giovenile *Il Vendemmiatore*, ha una bella serie di *Stanze al viceré Toledo*, nelle quali descrive per bocca della ninfa Clorida gli incanti del golfo partenopeo con mirabile vivezza, con colori smaglianti, non senza qualche reminiscenza d'Ovidio e del Sannazzaro. Con siffatti poemetti, nei quali l'espressione dei sentimenti individuali d'amore a una bella o di devozione a un potente si intreccia a quadri idillici e a racconti mi-

La *Ninfa Tiberina*. del Molza.

Stanze del Tansillo.

tologici e storici, se ne accompagnano altri che dietro l'esempio della *Nencia* di Lorenzo il Magnifico, riproducono l'intonazione e le forme stilistiche della poesia rusticale, ed altri ancora in cui la satira aguzza il suo pungiglione o esulta garbato lo scherzo. Ma non l'ottava, sí la terza rima e il sonetto furono i metri consueti della poesia satirica e burlesca, che in vario modo atteggiandosi prosperò per tutto il secolo XVI.

Stanze rusticali e burlesche.

13. Dalla *Commedia* dantesca, considerata, sappiamo, come una grande opera dottrinale e in piú luoghi animata da un vigoroso spirito satirico, era nato fin dal Trecento e nel secolo XV aveva acquistato una certa voga l'uso del capitolo ternario in componimenti intesi a moraleggiare e a riprendere. Or appunto da codesti piú antichi *sermoni* deriva la satira classica del Cinquecento, della quale si suol cominciare la storia col nome di Antonio Vinciguerra, segretario della Signoria veneziana in sullo scorcio del secolo precedente (morto 1502). La materia è in parte la stessa; identico solitamente il metro; muta il tono; si snodano, si affinano, come in ogni altro genere letterario, l'elocuzione, lo stile, la verseggiatura. Nei Quattrocentisti e nello stesso Vinciguerra domina uno spirito grave e severo, quasi ascetico, e il discorso di rado esce dalle generalità. La satira del Cinquecento invece si fa arguta e disinvolta e si volge spesso e volentieri alla realtà concreta, perché non si specchia piú soltanto nell'austero Giovenale, ma anche in Orazio, gaio e piacevole, e non isdegna, anzi si compiace di mescolare all'elemento gnomico il burlesco, come vuole l'affinità grande dei generi satirico e giocoso e com'era antica tradizione della nostra poesia familiare (vedi vol. I, pagg. 83, 164, 241). Tale gradevole vivezza e festività ha la satira presso i suoi cultori piú felici, in ispecie nell'Ariosto che su tutti grandeggia, e nel senese Pietro Nelli, lepido autore di *Satire alla carlona*, vivacissime ancorché un po' rozze nella forma, e talvolta anche nell'Alamanni e nel bolognese Ercole Bentivoglio, dell'Ariosto amico e imitatore. Gli altri sono per lo piú flosci e rettorici; si abbandonano ad un vacuo moraleggiare e vanno languidamente sulle orme degli antichi e dei nuovi modelli.

La satira classica.

La satira classica del Cinquecento trae argomento dalle condizioni politiche e sociali di quell'età; deplora l'asservimento della patria, la crudeltà e le rovine delle guerre;

spesso e con aspre parole biasima la corruzione della curia romana, l'avarizia o la dissolutezza degli ecclesiastici; descrive la vita servile e disagiata dei cortigiani; censura i vizi delle corti; mette in caricatura i medici e gli avvocati avidi di guadagno, presuntuosi, ignoranti; ripiglia il trito *motivo* giovenalesco delle malizie e dei difetti delle donne. Se ne togli qualche fuggevole stoccata, essa colpisce piú i ceti che le persone, piú le male abitudini e i vizi del tempo, che in particolare chi ne è macchiato. Carattere del tutto diverso hanno per questo rispetto altri componimenti, dove la satira diviene virulenta invettiva personale.

La satira politica e personale.

14. Questi sono per lo piú sonetti caudati, di rado capitoli ternari; talvolta aride sequele di insinuazioni maligne o di improperi volgari scagliati contro persone illustri od oscure, tal altra finzioni piú o meno spiritose, nelle quali vengono ad inquadrarsi o dalle quali scaturiscono le insinuazioni e gli improperi. Giravano manoscritti su foglietti volanti, alimento di pettegolezzi nei crocchi pronti a cogliere a volo ogni allusione, di rancori e di odi, od anche si affiggevano in pubblico nei luoghi piú frequentati a strazio di chi ne era colpito. Grande fucina di cosiffatti componimenti fu Roma, dove essi assunsero nome di *pasquinate* dal torso di Pasquino cui si solevano attaccare e in cui nome erano talvolta dettati. Questo avanzo di un'antica statua, eretto nel 1501 in Parione, dov'è ora palazzo Braschi, soleva essere ogni anno il dí di S. Marco travestito in foggia di una divinità o di un personaggio pagano, e in quell'occasione vi si appiccicavano versi per lo piú latini, vaniloqui accademici, esercitazioni di scuola suggerite dal travestimento stesso, dai fatti del giorno, dal desiderio di adulare il papa e i cardinali. A grado a grado però la satira si venne timidamente insinuando in quelle poesie, e a Pasquino si cominciarono ad affiggere, come in altri luoghi della città, versi apertamente satirici; tanto che quel povero torso finí col divenire — e la trasformazione si affermò con una grandinata furiosa di frizzi, di motti, d'ingiurie, dopo la morte di Leone X e durante il conclave di Adriano VI — finí col divenire il portavoce della maldicenza romana, la quale tagliava i panni addosso a papi, a cardinali, a officiali dello stato, a letterati, a ogni genere di persone e giudicava con varietà di criteri degli avvenimenti religiosi e politici.

Le Pasquinate.

Pietro Aretino.

15. Fecondo scombiccheratore di sonetti ingiuriosi e principale autore dell' accennata trasformazione di Pasquino, fu Pietro Aretino (1492-1556), uomo dotato di agile e brioso ingegno, ma privo d'ogni idealità morale. La maldicenza e l'adulazione, usate a tempo e luogo secondo che gli pareva opportuno pe' suoi fini egoistici, furono lo sgabello della sua clamorosa celebrità. I contemporanei si inchinarono tra meravigliati e sbigottiti dinanzi alla potenza della sua penna, che gli meritò dall'Ariosto il titolo di « flagello dei principi »; i posteri, accogliendo tutte le invenzioni dei suoi nemici, crearono intorno al suo nome una leggenda d'abbiezione e di vergogna; ma la novissima critica l'ha sfatata e giudica con equa severità di quest'uomo, che in sé rispecchia esagerate molte delle colpe della sua età, menandone vanto sfacciatamente. A Roma visse parecchi anni sotto Leone X e Clemente VII e si buscò, frutto d'odi e di gelosie, un paio di pugnalate. Dal 1527 dimorò stabilmente a Venezia, nella città mondana e sfolgorante di magnificenze, dove poté liberamente appagare la sua prepotente sensualità e la sua vaghezza indomita di godimenti. Di là egli seguitò a praticare, con la maestà di un gran potentato che patteggia la sua alleanza, il suo sistema di ricatti e di estorsioni e ne trasse i mezzi per vivere largamente. Conscio della propria abilità di libellista e dell'efficacia che uno scritto lanciato fra il pubblico al momento conveniente poteva avere negli andamenti della politica, metteva la penna al servizio di chi meglio pagava, senza scrupoli di coerenza, confessando con turpe cinismo i motivi del suo operare. E i principi, a cominciare dai due più potenti monarchi del tempo, Francesco I e Carlo V, si disputarono il suo favore e con alterna vicenda comprarono a prezzo di doni e di pensioni le lodi per sé stessi e i biasimi per i loro avversari; lodi e biasimi che correvano il mondo in lettere o poesie o predizioni annuali (*giudizi*) ricercate e lette avidamente anche dagli uomini di stato.

L'Aretino possedeva una cultura assai scarsa e se ne vantava; ma vivissimi erano in lui il senso e l'amore dell'arte. In letteratura condannava l'imitazione ed ogni pedanteria e proclamava unica maestra e duce la natura; teoria che gli torna ad onore, quantunque fosse non frutto di pacata meditazione, sibbene conseguenza e giustificazione della sua ignoranza. Le molte e svariate sue opere, di alcune delle quali ci accadrà di far menzione nei prossimi

capitoli, hanno tutte una vigorosa impronta personale; ma nessuna può dirsi veramente perfetta, poiché l'Aretino componeva a precipizio fra mille altre occupazioni e non aveva tempo né pazienza di usare la lima. Le violente pasquinate che buttò giú durante il conclave di Adriano VI, e i molti altri suoi componimenti maledici hanno alcune trovate originali, sarcasmi roventi, frecciate spiritose; ma in generale la forma vi è sciatta e il verso stentato, vi abbondano i lazzi plebei e le volgarità nauseanti, né a noi è dato gustare l'arguzia canagliesca di certe ormai indecifrabili allusioni.

Francesco Berni.

16. Con arte e con ispirito assai piú fini e con garbata compostezza di forma, ma con vigoria e talvolta con violenza non minori trattò la satira politica e personale Francesco Berni da Lamporecchio in Val di Nievole (1497 o '98-1535), vissuto lungamente in corte di Roma, come segretario di cardinali e del datario Giovanni Matteo Giberti, che lo tenne presso di sé (1528-31) anche nel suo vescovado di Verona. In un capitolo pieno di lamentazioni e di vituperi il Berni si fece interprete dello sdegno dei letterati per l'elezione di Adriano VI, l'austero papa fiammingo, venuto dopo Leone X a interrompere bruscamente la gioconda baldoria della vita romana. In piú sonetti satireggiò con festività impareggiabile le tergiversazioni e le altre debolezze di papa Clemente, inveí con parola infiammata contro gli ecclesiastici, nuovi *Sardanapali*, che il Giberti stesso avrebbe voluto veder ricondotti a vita piú sobria e morigerata, e si scagliò impetuoso contro i suoi nemici, in ispecie contro l'Aretino. E di intenti e tratti satirici variò, com'è naturale, anche le poesie burlesche, per le quali specialmente il suo nome è famoso.

Le sue rime satiriche

Al sonetto, forma tradizionale di codesto genere poetico, egli diede maggiore capacità moltiplicando il numero delle strofette caudali, e oltre ad esso usò assai di frequente il capitolo ternario, che già nel secolo XV s'era provato alla trattazione di materia giocosa in alcuni poemetti, p. es. nei *Beoni* del Magnifico (vedi pag. 29). Coi capitoli egli arricchí di nuovi argomenti il repertorio della poesia burlesca, cantando le lodi di cose insulse o triviali o tenui o dannose, come dei cardi, delle anguille, della gelatina, della primiera, della peste; ma sia nei capitoli e sia nei sonetti fece anche larga parte ai vecchi temi convenzionali delle case diroccate e sudice, delle cattive cene, dei ronzini sfiancati, zoppi e tutti guidaleschi. Il Berni è il legittimo erede della

e le burlesche.

maniera del Pucci, del Burchiello e del Pistoia (vedi. vol. I, p. 241, vol. II, p. 22), l'erede e il perfezionatore, come colui che la trattò con piú fine eleganza e diede ai triti motivi novella vita e la loro forma definitiva. Il suo capolavoro è un capitolo *Al Fracastoro*, dove riprendendo il tema dei mali alloggiamenti, descrive una terribile notte da lui passata in casa del curato di Povigliano presso Verona.

Certo l'arte del faceto lamporecchiese è arte modesta, fatta per isvago dello scrittore e dei lettori, troppo spesso contaminata da equivoci osceni. Tuttavia la poesia del Berni, come lascia trasparire un'idealità morale nelle frequenti allusioni sparse qua e là ai vizi e alle brutture della società, cosí rivela un ideale artistico che si contrappone alla sciatteria dei lirici popolareggianti e alle svenevoli petrarcherie. Gli artifici rettorici degli uni e le ricercatezze stilistiche degli altri vi si trovano parodiate sapientemente nella trattazione di futili temi, o in capitoli e sonetti che riprendono gli argomenti della lirica d'amore e ne fanno la caricatura. Secondo ch'è verosimile, il Berni stesso appose al suo *Capitolo del giuoco della primiera* un lungo commento, parodia di quelle minuziose e gravi esposizioni di rime petrarchesche, ch'erano allora in uso, e capo-stipite di una numerosa famiglia di simili scherzosi sproloqui a dichiarazione di capitoli e sonetti giocosi.

Dal contrasto non raro tra la forma studiatamente solenne e l'umile materia, da mille trovate umoristiche, dai paragoni grotteschi, dalle frasi vivissime zampilla nella poesia del Berni una vena comica abbondante, che nei lunghi capitoli finisce, è vero, collo stancare, ma che non si può non ammirare. E a tutto conferiscono efficacia l'eleganza spontanea e la schietta fiorentinità del dettato. Il Berni, toscano e vissuto da giovane a Firenze, padroneggiava la lingua maestrevolmente, e lo mostrò anche nel rifacimento dell'*Orlando Innamorato*, che qui ricordo di nuovo (vedi pag. 66), solo per osservare che il rifacitore non vi introdusse altro di suo che qualche digressione e la toscana purezza della lingua; l'elemento comico ve lo aveva già messo il Boiardo.

La poesia burlesca dopo il Berni.

17. I cultori del genere che dal Berni aveva avuto nuova voga e il nome di berniesco, si vennero rapidamente moltiplicando. Ma nessuno seppe pareggiare il maestro nell'arguzia e nella copia inesauribile delle comiche invenzioni. In generale andarono sulle sue orme e riuscirono languidi

e melensi. Il piú fecondo e forse il migliore di codesti imitatori fu lo speziale fiorentino Antonfrancesco Grazzini (1503-1584), un dei dodici fondatori dell'Accademia degli Umidi, creata nel 1540 da alcuni gioviali compagnoni appunto per passatempo e per cessar la noia. Secondo il costume della « tornatella », dove ciascuno prendeva nome da qualche cosa che avesse relazione coll'acqua, egli si chiamò da un pesce *Il Lasca*. Le sue poesie giocose, che si contano a centinaia e sono capitoli, sonetti, canzoni, madrigali, madrigaloni, madrigalesse, o sottilmente punzecchino o aggrediscano violente o si balocchino bernescamente con futili soggetti o mettano in canzonatura gli ammiratori delle letterature antiche o coloriscano scenette di costumi, hanno il pregio della lingua e una briosa festività che diletta, anche se vi manchi originalità di pensiero e arguzia veramente efficace. Nel 1541 l'Accademia degli Umidi si ribattezzò Accademia fiorentina, volle il lusso di protettori magnifici, disciplinò con norme fisse i suoi esercizi di lettura, di commento, di traduzione e lasciò penetrare nel suo seno l'erudita pedanderia. Il Lasca, che fastidiva quella solennità e il sussiego delle nuove consuetudini, protestò sdegnato e manifestò piú volte il suo malcontento, cosí che nel 1547, quando si venne ad una riforma generale dell'Accademia, egli ne fu espulso e solo diciannove anni piú tardi vi fu riammesso. Intanto egli si sbizzarrí a berteggiare i suoi vecchi colleghi, canzonando o combattendo le loro teoriche e le riforme ortografiche da loro proposte, verseggiando burlevolmente le idee del Bembo cui si inchinavano quei barbassori, volgendo insomma la poesia bernesca alla satira letteraria.

Il Lasca.

18. La poesia giocosa fu per necessità di cose forse il solo genere letterario che nel secolo XVI si sia svolto libero dai vincoli dell'imitazione di esemplari illustri e venerati. Su Omero, abbiamo veduto, veniva modellandosi l'epopea; la lirica calcava le orme del Petrarca; coi classici amoreggiava il poemetto lirico-narrativo; e la satira propriamente detta si specchiava in Orazio e in Giovenale. Or mentre con tanto fervore si venivano trasferendo nella nuova letteratura le forme delle antiche, era naturale non rimanesse intentato quel genere in cui olezzava uno dei fiori piú deliziosamente fragranti dell'arte latina, e che in latino aveva, come s'è detto (pag. 91 sg.), tanti nuovi e felici cultori: intendo il genere didascalico. Primo a provarvisi

La poesia didascalica.

Giov. Rucellai.

fu Giovanni Rucellai (1475-1525), cittadino cospicuo di Firenze, legato da vincoli di parentela e d'ufficio ai due papi medicei e grande amico del Trissino. In un poemetto, *Le Api*, egli parafrasò (1523-24) nel metro caro all'erudito vicentino (lo sciolto) il quarto libro delle *Georgiche*, innestandovi digressioni suggerite dall'esperienza e dalle condizioni dei tempi. Lo stile semplice ed agile e l'andatura piana del verso danno all'operetta, tutta spirante un grato profumo di campagna, una grazia e una freschezza particolari. Schiettezza di lingua e lindura di stile abbellano anche *La Coltivazione*, dove Luigi Alamanni (vedi pag. 158) descrisse in sei libri (1532-36) le opere rurali nelle varie stagioni e la coltura dei giardini. Anch'egli derivò in gran parte la materia da Virgilio ed inoltre da Varrone, da Columella e da altri antichi, eppur seppe darle mediante notizie ed osservazioni spettanti all'agricoltura toscana del suo tempo, un carattere schiettamente paesano. Nuoce però al poema dell'esule fiorentino la monotona accentuazione degli sciolti e, più, la scarsezza dell'elemento poetico e degli episodi esornativi, dacché solo di rado l'aridità dei precetti è rallegrata da digressioni piacevoli, come quelle dove il poeta effonde la sua carità di patria e il suo amore per la vita campagnola.

La *Coltivazione* dell'Alamanni.

19. Più saviamente adoperò il Tansillo ne' suoi due poemetti *La Balia* e *Il Podere*, « libere e giudiziose imitazioni » l'uno d'un passo d'Aulo Gellio nelle *Notte attiche* e di più luoghi degli opuscoli morali di Plutarco, l'altro di Columella, di Virgilio e d'altri georgici antichi. Il primo è ammonizione alle madri affinché si allattino elle stesse i loro figliuoli; insegna il secondo come abbia ad essere fabbricata una villa in luogo acconcio, su buon terreno. Il Tansillo, che in una bella serie di capitoli ternari temperava insieme equamente lo stile satirico e il burlesco, non si partì da questa maniera nei poemetti didascalici, che tengono dei capitoli per il metro, per la garbata disinvoltura dello stile e per la mescolanza di elementi diversi. Ai savi ammaestramenti infatti vi si alternano tratti satirici, piacevoli favolette, osservazioni ed episodi continuamente espressivi dei gusti e del carattere del poeta.

Poemetti didascalici del Tansillo.

I poemetti tansilliani cadono entrambi nella seconda metà del secolo XVI, quando la poesia didascalica italiana, rinfrancatasi, anche usciva fuori dei confini della georgica e dava precetti d'arte poetica, di sericoltura e d'altre ma-

terie. Ma le sue prove non furono allora molto felici nel rispetto dell'arte, talché due soli poemi meritano d'essere ricordati, *La Caccia* di Erasmo di Valvason, messa a stampa nel 1591, e *La Nautica* di Bernardino Baldi, uscita sei anni prima. Il Valvason, letterato friulano molto fecondo (1523-93), si valse dell'ottava rima per descrivere in cinque canti dietro alle tracce di Nemesiano e di Grazio Falisco i piaceri e le costumanze della caccia. Nel suo poema, intramezzato da lunghi episodi spesso remoti dall'argomento principale, vi ha molta aridità unita a molta rettorica, ma anche qualche tratto pregevole per un vivo sentimento della natura e per efficacia di rappresentazione. Il Baldi, urbinate (1553-1617), fu uomo di vasta e soda dottrina così letteraria, come scientifica, e nel suo poema, diviso in quattro libri di endecasillabi sciolti, cantò l'arte del costruire la nave e del governarla nei viaggi fortunosi e profittevoli, poeticamente elaborando la materia scientifica e fiorendola di vaghissimi episodi, com'è ad es. quello ove narra con una mitologica finzione il ritrovamento della bussola. Il gusto fine e il sapiente magistero dello stile, che il Baldi mostra di possedere nelle molte altre sue opere di prosa e di poesia, si rivelano anche nella *Nautica*, il migliore dopo le *Api* tra i poemi didascalici del secolo XVI.

La *Caccia* di Eramo di Valvason.

La *Nautica* di B. Baldi.

Bibliografia.

U. A. Canello, op. cit., capp. VI, VII. A. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, cap. XXVII. F. Flamini, *Il Cinquecento*, P. II, cap. II. — **2-4.** G. Mazzoni, *La lirica del Cinquecento*, nella *Vita italiana del Cinquecento*, p. 409 sgg. A. Graf, *Petrarchismo ed Antipetrarchismo nel Cinquecento*, nel vol. *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888, p. 1 sgg. Sotto il titolo *Rime diverse di molti eccellentiss. Autori* furono pubblicati dal 1545 al 1560 e più volte ristampati nove volumi che formano la più copiosa raccolta di liriche cinquecentistiche. Una scelta ve n'ha nel *Parnaso* dell'Antonelli, ed una col titolo *Lirici del secolo XVI* nella *Biblioteca economica* del Sonzogno. — **5.** Galeazzo di Tarsia, *Il canzoniere* con note ed uno studio sull'autore di F. Bartelli, Cosenza 1888. *Poesie liriche edite ed inedite di L. Tansillo* con prefazione e note di F. Fiorentino, Napoli 1882. — **7.** V. Gambara, *Rime e lettere* pubbl. da Pia Mestica Chiappelli, Firenze 1879 (*Collez. diam. Barbera*). G. Stampa, *Rime* pubbl. dalla stessa, Firenze 1877 (nella stessa *Collezione*). A. Borzelli, *Una poetessa ital. del sec. XVI* (G. Stampa), 2.ª ediz. Napoli 1888. — **8.** V. Colonna, *Rime e lettere* a cura di G. E. Saltini, Firenze 1860 (*Collez. diam.*). A. Reumont, *V. Colonna. Vita, fede e poesia nel sec. XVI*, trad. dal tedesco, Torino 1883, E. Ferrero e G. Müller, *Carteggio di V. Colonna*, Torino 1889. D. Tordi, *Supplemento al Carteggio*, Torino 1892. B. Zumbini, negli *Studi di letterat.*

ital. Firenze 1894, p. 1 sgg. — **9**. *Le rime di Michelangelo Buonarroti* cavate dagli autografi e pubbl. da C. Guasti. Firenze 1863; e anche nella *Collez. diamante Barbèra*, A. Gotti, *Vita di M. Buonarroti*, Firenze 1875, voll. 2. — **10**. *Le Regole* del Tolomei e i versi metrici del sec. XV e XVI, in Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna 1881. — **11**. G. Mazzoni, *La battaglia di Lepanto e la poesia politica*, nella *Vita italiana nel Seicento*, Milano 1895, p. 165 sgg. *Opere di monsign. Gio. Guidiccioni*, pubbl. da C. Minutoli, Firenze 1867. — **12**. *Stanze di diversi illustri poeti*, Venezia, Giolito, 1553-63, in 2 Parti. *Poemetti del secolo XV e XVI*, Venezia, Zatta 1785. *L'egloga e i poemetti di L. Tansillo* con introduzione e note di F. Flamini, Napoli, 1893. — **13**. *Satire raccolte dal Sansovino libri VII*, Venezia 1560, ristampate più volte. — **14**. D. Gnoli, *Le origini di maestro Pasquino*, nella *N. Antol*, S. III, vol. XXV, 1890. A. Luzio, *Pietro Aretino e Pasquino*, ibid. S. III, vol. XXVII, 1890. — **15**. A. Luzio. *La famiglia di P. Aretino*, nel *Giorn. storico*, IV. Lo stesso, *P. Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino 1888. G. M. Mazzuchelli, *La vita di P. A.*, Padova 1741. — **16**. A. Virgili, *Francesco Berni*, Firenze 1881. *Rime, poesie latine e lettere di F. Berni* pubbl. da A. Virgili, Firenze 1885. — **17**. A. F. Grazzini, detto il Lasca, *Le rime burlesche* pubbl. da C. Verzone, Firenze 1882. — **18**. *Le Opere di Gio. Rucellai* per cura di G. Mazzoni, Bologna 1887. La *Coltivazione* dell'Alamanni più volte ristampata, anche nel *Parnaso italiano* dell'Antonelli. F. Caccialanza, *Le Georgiche di Virgilio e la Coltivazione di L. Alamanni*, Susa 1892. — **19**. La *Nautica* del Baldi, in *Versi e prose di B. Baldi* ordinate e annotate da F. Ugolini e F. L. Polidori, Firenze, 1859.

CAPITOLO X.

Il teatro nel secolo XVI.

L'imitazione classica nel teatro.

1. L'esperimento drammatico fatto in sugli albori della Rinascenza da Albertino Mussato coll'*Ecerinis* (vedi vol. I, p. 175) fu rinnovato nel secolo XV da alcuni umanisti, che in latino composero tragedie di argomento storico e mitologico modellate su quelle di Seneca. Similmente Terenzio e, più, Plauto furono allora imitati da Leonardo Bruni, da L. B. Alberti, dal Piccolomini e da parecchi altri in commedie latine non prive, almeno alcune, di vivacità e di spirito moderno. Ma come la riforma classicheggiante della poesia narrativa volgare avvenne (v. pag. 156) fuori d'ogni influsso dei poemi latini del Quattrocento (vedi pag. 14), così l'avviamento della letteratura drammatica che cacciò di seggio la sacra rappresentazione lasciandola a languire sul palco dei teatri popolari o conventuali (vedi pag. 26), non prese le mosse da quei tentativi tragici o comici latini, sí dalla risurrezione scenica e dallo studio diretto degli esemplari antichi. Percorriamo rapidamente anche questa provincia della nostra storia letteraria, cominciando dalla tragedia.

La tragedia.

Tra la fine del secolo XV e i primordi del Cinquecento le tragedie latine di Seneca erano state rappresentate più

volte, nell'originale o tradotte, dinanzi alla società più colta di Roma e di Ferrara ed avevano certo conferito a foggiare quei drammi di soggetto profano, che vedemmo (pag. 26) essere stati modellati sugli spettacoli sacri con qualche ravviamento dell'assetto esterno. Nella *Panfila* del Pistoia (1499), ad esempio, dove è sceneggiata la tragica storia di Guiscardo e Ghismonda (*Decam.* IV, 1), Seneca è perfino introdotto a recitare il prologo, e il proposito dell'autore di fare opera seriamente classicheggiante è palese a più indizi, sebbene il goffo travestimento della materia e l'incondita miscela di metri vari tolgano ogni valore d'arte a questo primo esperimento tragico italiano. Così il Pistoia non ebbe seguitatori e soltanto molti anni dopo, nel 1515, il dottissimo Giangiorgio Trissino (vedi pag. 99), procedendo con tutt'altri criteri e mirando ad altri intenti, diede al teatro quella che può veramente dirsi la prima tragedia regolare italiana.

La *Sofonisba* del Trissino.

2. L'argomento della *Sofonisba* del Trissino è tratto dalle storie di Livio, fedelmente seguite dallo scrittore italiano; l'azione si restringe al connubio dell'infelice regina con Massinissa, che intende così risparmiarle la schiavitù dei Romani, e alla stoica morte di lei. Come più tardi nel poema, così ora nella tragedia il Trissino volle tornare al più puro classicismo e la modellò secondo le regole di Aristotile e gli esemplari ellenici. Scrupolosamente osservata è l'unità di tempo e d'azione; il coro, sempre presente sulla scena, interloquisce nel dialogo e co' suoi canti più lunghi segna, come presso i Greci, le partizioni dello spettacolo, che non ha divisione di atti; Sofocle coll'*Antigone* ed Euripide coll'*Alceste* ispirano al nuovo tragico motivi lirici e situazioni drammatiche; il metro, se si eccettuino alcuni luoghi più commossi e i cori, dove è usata la stanza rimata petrarchesca, è sempre l'endecasillabo sciolto, che il Trissino per primo introdusse nella poesia drammatica colla confessata intenzione di rendere il trimetro giambico della tragedia greca e latina; lo scopo infine è di « muovere la compassione e la tema », come prescrive Aristotile, provocando così insieme col diletto un miglioramento morale degli ascoltatori. La *Sofonisba* dunque nacque da ben definiti concetti critici, attuati con coscienziosa esattezza; ma al critico non fu pari il poeta. Pur avendo alle mani un soggetto altamente tragico, il Vicentino fece opera d'una freddezza glaciale; lasciò nell'ombra le intime lotte che è

naturale travagliassero l'animo de' suoi personaggi; fece narrare dal messo i più drammatici momenti dell'azione, non seppe mai trovare accenti veri di compassione, d'amore, di sdegno e sparse invece a larga mano i ragionamenti e le sentenze. Il suo stile va sempre terra terra, e i versi, non mai legati insieme dal senso, procedono slombati e monotoni.

Caratteri generali del teatro tragico.

La *Sofonisba* segnò la via alle tragedie italiane del secolo XVI; le quali non si dipartirono più dalla stretta imitazione dei classici, ancorché questa assumesse avviamenti e modi diversi; si tennero quasi sempre lige alla regola delle tre unità, non tollerando neppure mutazioni di luogo; conservarono nel dialogo l'intromissione del coro divenuto il confidente dei personaggi e si valsero solitamente dell'endecasillabo sciolto intramezzato di strofe liriche e talvolta variato con qualche speciale accorgimento ritmico. Ai contemporanei infatuati di classicismo potevano piacere, ma non piacciono a noi, che nel dramma cerchiamo la lotta delle passioni immediatamente rappresentata, l'illusione scenica, la verosimiglianza. In generale i tragici del Cinquecento mancarono, è vero, dell'intuizione geniale di quelle lotte e dell'abilità di rappresentarle sulla scena; ma stretti da regole e consuetudini nate un tempo spontaneamente ed ora richiamate in vita per forza d'arte critica a dispetto della tradizione e delle mutate condizioni dei tempi, finirono spesso col sacrificare anche quel tenue soffio d'ispirazione che dentro dettava; per non allargare l'azione, moltiplicarono le chiacchiere vane; per serbare la parte del coro crearono scene quasi ridicole per uno spettatore moderno; per non peccare contro le leggi della convenienza teatrale sostituirono alla rappresentazione diretta il racconto e caddero nel prolisso, nel falso e nel fiacco.

Tragedie d'imitazione greca.

3. Mentre il Trissino scriveva la *Sofonisba* (1515), Giovanni Rucellai, l'autor delle *Api*, in gara con lui che gli dava norme ed eccitamenti, compose la *Rosmunda*. Come dalla storia romana l'argomento dell'una, così dalla storia longobarda è desunto l'argomento dell'altra e, se togli qualche leggiera innovazione metrica del Rucellai, sono entrambe foggiate nell'identica guisa. Il fiorentino però modifica il racconto di Paolo Diacono più profondamente che il Trissino quello di Livio, per adattarlo all'unità di tempo e piegarlo ad accogliere situazioni dell'*Antigone* sofoclea, dalla quale mutua molti versi e quasi intera una scena.

L'altra sua tragedia l'*Oreste*, che cominciata poco dopo la *Rosmunda* non poté aver dall'autore l'ultima mano, è addirittura una libera elaborazione dell'*Ifigenia in Tauride* d'Euripide, con ampliamenti importuni, coll'aggiunta di molta rettorica e di qualche malpropria invenzione e con esagerazioni dei caratteri, nelle quali va perduta tutta l'efficacia drammatica. Comuni col Trissino il Rucellai ha anche i difetti dello stile e del verso, sebbene non si possa disconoscere ch'egli maneggi la lingua con più agile eleganza e, specie nella *Rosmunda*, tragga dalla materia qualche pallido lampo di poesia.

Seguirono a queste, via per il secolo XVI, altre tragedie nelle quali o ricompare, trasferita a nuovi personaggi, una favola già trattata dai grandi drammaturghi d'Atene, o una tragedia greca è rimaneggiata con più o meno di libertà e di buon gusto. La vigorosa semplicità degli antichi non era intesa né apprezzata e si credeva di abbellire gli originali inzeppando di turgidezze rettoriche le parti affettive, introducendovi vani sproloqui, stemperando in grossolane parafrasi delicate espressioni. Dalla versione un po' annacquata, ma abbastanza fedele ed elegante, che dell'*Antigone* fece l'Alamanni, si arriva per gradi intermedi fino all'*Edippo* (1556) di Giovanni Andrea dell'Anguillara, il traduttore delle *Metamorfosi*, che a buon dritto fu giudicata una goffa parodia dell'*Edipo Re* di Sofocle. Tra siffatti rifacimenti meritano un ricordo quelli del fiorentino Alessandro Pazzi de'Medici, autore anche di una *Didone in Cartagine*, non per ispeciali meriti d'arte, ma perché il Pazzi s'ingegnò (1524-25) di riprodurre il trimetro giambico mediante un verso dodecasillabo senza accenti fissi, che rende proprio, come l'autore voleva, il suono della prosa, e di che prosa!

La riforma del Giraldi.

4. Appunto perché la naturalezza dei Greci non era conforme ai gusti del tempo e quella loro spontaneità onde la forma germoglia dalle cose e dai sentimenti trascorrendo per toni vari, pareva cadere talvolta nella volgarità, il ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio (1504-73), lettore di umanità negli Studi di Mondovì, di Torino e di Pavia, oltre che in patria, quello stesso che già conosciamo come legislatore dell'epica poesia (vedi pag. 162), si argomentò di risanguare la tragedia mediante l'imitazione di Seneca. Anch'egli ammirava i Greci, ma gli pareva che il tragico latino li superasse per maestà, dignità e costante altezza

di tono e che pel suo fare sentenzioso corrispondesse meglio all'intento morale della tragedia. Perciò in uno scritto teoretico ne propugnò l'imitazione anche negli accessori, e attuò le sue idee in una serie di nove tragedie, che comincia coll'*Orbecche* recitata a Ferrara nel 1541. Quivi si rappresenta la crudel punizione che Sulmone, re di Persia, infligge alla figliuola Orbecche perché ella ha sposato di nascosto Oronte. L'imitazione di Seneca, in ispecie del *Tieste*, è evidente in più luoghi: nell'apparizione e nei discorsi di enti soprannaturali con cui la tragedia si apre, nel finto placarsi di Sulmone, nello strazio che egli fa poi di Oronte e dei nipotini; anzi in tutta l'ossatura, nella rinnovellata divisione in atti, nella distribuzione della materia fra questi secondo un certo schema, nell'uso che diventa abuso, delle moralità. Il Giraldi accresce l'orrore dei casi e scambiando per tragico l'atroce, si compiace di far descrivere minutamente dal nunzio — ancora ad imitazione di Seneca — la strage nefanda. Dell'*Orbecche*, come di altre sei tragedie, egli derivò il soggetto dalla sua raccolta di novelle, gli *Ecatommiti*, ed in ciò fu novatore, avendo dato forma drammatica a favole finte, cioè di sua invenzione. Un certo spirito d'indipendenza mostrò pure coll'introdurre in qualcuna delle sue tragedie una duplice azione e lieto fine, col far qualche strappo alle unità di luogo e di tempo e col toglier ai cori ogni intervento nel dialogo, lasciandoli a far da intermezzi fra un atto e l'altro. Quanto alla rappresentazione dei personaggi e allo stile, i sani principî che in teoria professava furono da lui mal praticati. Per adattare alla condizione dei personaggi il linguaggio, cadde spesso in disuguaglianze e sciatterie di stile e di verseggiatura; ai caratteri non seppe dare la coerenza e l'impronta individuale che predicava necessarie e ne fece, esagerandoli, dei tipi; né evitò le turgidezze che pur biasimava.

L'*Orbecche*.

La *Canace* dello Speroni.

5. Un anno dopo la rappresentazione dell'*Orbecche*, fu compiuta e doveva esser posta in iscena a Padova la *Canace* di Sperone Speroni (1542), famosa per le controversie lunghe ed acri alle quali diede luogo, non già per intrinseci pregi d'arte. Infelice la scelta d'un soggetto mitologico repugnante allo spettatore moderno — l'amore incestuoso di Canace e Macareo figliuoli di Eolo —; infelicissima la trattazione di esso. Ché la tragedia del filosofo e critico padovano è un aggregato incoerente di scene mal concepite od inutili, reso più faticoso da un metro saltellante e di-

sadatto allo stile tragico, cioè il settenario frammisto a endecasillabi e a pochi quinari con rime sparse qua e là. Di gran lunga migliore della *Canace*, anzi la men cattiva fra le tragedie italiane del Cinquecento è l'*Orazia* di Pietro Aretino (1546). Vi è sceneggiato il racconto liviano del dolore della romana Celia per la morte di uno dei Curiazi suo sposo, dolore che contrasta col giubilo di Roma e che spinge il superstite Orazio a trafiggere la sorella. Nel conflitto tra la legge, che vorrebbe punito nel capo l'uccisore, e la clemenza per il campione vittorioso, prevale quest'ultima e la tragedia lietamente finisce. Anche l'*Orazia* partecipa senza dubbio dei difetti del teatro tragico contemporaneo per l'uggioso e frequente moraleggiare dei personaggi, per l'ossatura modellata al solito sugli esemplari classici, per certi brutti artifici scenici, ma è originale e felice per qualche altro rispetto. Il coro propriamente detto si mostra solo tra gli atti; nel corso del dramma ne tiene luogo il popolo, che parla ed anche agisce, innovazione geniale, anche se sterile di buoni effetti nell'*Orazia*; qualche tratto leggermente comico vi si insinua con vantaggio della verità artistica; l'elemento tragico è nobile e dignitoso, come non è certo nel teatro giraldiano; infine l'audace e frettoloso libellista, che questa sola fra le sue opere imprese con intenti seri e limò con cura, seppe creare situazioni commoventi e ottenne un'efficacia drammatica non raggiunta neppur dal Corneille nell'*Horace*. Anche lo stile, rinvigorito da brevi paragoni, ed il verso hanno talvolta una gagliardia insolita nelle tragedie del Cinquecento e ben si attagliano al linguaggio caldo della passione.

L'*Orazia* di P. Aretino.

6. Non ostanti i suoi pregi, l'*Orazia* non ebbe imitatori. Invece le tragedie del Giraldi, massime l'*Orbecche*, determinarono gli avviamenti e le forme della piú gran parte del teatro tragico italiano nella seconda metà del secolo. Indi la divisione in atti costantemente osservata; piú numerosi che non fossero nei drammi di schietta imitazione greca, i personaggi; frequente l'uso di prologhi fatti da esseri soprannaturali. Come poi suol accadere nelle piú tarde incarnazioni d'ogni forma letteraria, i difetti generali della tragedia cinquecentistica e i difetti particolari della maniera giraldiana acquistarono sempre maggior rilievo. Si portarono sulla scena le passioni piú sfrenate e si fecero narrare dai messi — ché la catasfrofe non avviene

La tragedia d'imitazione senechiana.

quasi mai sotto gli occhi degli spettatori — le più ributtanti atrocità con inestetica abbondanza di orribili particolari; si introdussero in ogni tragedia personaggi accessori privi d'importanza, il consigliere, il servo, la nutrice, e si posero loro sulle labbra dialoghi freddi e lunghi monologhi; le tirate morali sull'incostanza della fortuna, sulla malvagità umana, sulla necessità della rassegnazione si andarono ampliando e moltiplicando e lo stile si fece sempre più disuguale, ora sciattamente prosaico ed ora ampolloso tutto fronzoli e studiati artifici. L'esempio del Giraldi giovò alla varietà dei soggetti, i quali si desunsero non tanto dalle antiche tragedie o dalle leggende classiche, quanto dalla storia di popoli e di età diversissime e dalle novelle o si inventarono liberamente.

Fra la ricchissima produzione tragica della seconda metà del Cinquecento, non v'ha un'opera che veramente eccella per le ragioni dell'arte; le men cattive non si elevano sopra il livello di un'umile mediocrità. Una tal quale modesta attitudine ad esprimere gli affetti con efficace naturalezza mostra nei primi atti della *Dalida* (1572) Luigi Groto, rimatore a' suoi dì festeggiatissimo e chiamato dalla sua sventura e dalla patria il Cieco d'Adria (1541-85), il quale anche sceneggiò nell'*Adriana* una novella del Bandello, quella di Giulietta e Romeo, precorrendo così al grande tragico inglese. Qualche scena felicemente concepita è nel *Cesare* di Orlando Pescetti (1594), il primo che abbia trattato in italiano un argomento su cui doveva poi esercitarsi l'arte di tanti altri drammaturghi nostrali e forastieri. L'imitazione di Seneca teneva il campo, non così assolutamente però che il primitivo avviamento della tragedia non avesse ancora qualche seguace. Grecheggianti quanto alla forma sono infatti alcune delle tragedie del conte Pomponio Torelli da Parma (1539-1608), che pubblicò nel 1589 una *Merope*, soggetto non nuovo allora al teatro italiano e assai gradito più tardi in Italia ed in Francia. Ed il viluppo della più ammirata fra le tragedie elleniche fu da Torquato Tasso introdotto nel *Torrismondo*, di cui terremo discorso a suo luogo.

Teatro comico.

7. Come verso la fine del Quattrocento rinascesse alle scene anche il teatro di Terenzio e di Plauto e come in quel dotto modellarsi della letteratura volgare sugli esemplari antichi, l'Ariosto ne traesse eccitamento a comporre le prime commedie regolari in lingua italiana, abbiamo detto parlando appunto del grande poeta del *Furioso*.

La *Calandria* di B. Dovizi.

Per la via da lui additata si mise, probabilmente prima di ogni altro, Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), in cui la perizia nel trattare difficili negozi politici si accompagnava ad una vena inesausta di umor gaio e all'amore per le feste e i sollazzi. Prima che l'elezione al papato del suo amico Giovanni de' Medici lo sollevasse ad importanti uffici ed ai piú alti onori in corte di Roma, fu rappresentata ad Urbino (6 febbraio 1513) la sua commedia, che dal nome del vecchio Calandro, beffato in ogni guisa da un servo scaltro e gioviale, s'intitola *La Calandria*. La favola, tutta fondata sulla somiglianza di due gemelli, Lidio e Santilla, deriva manifestamente nelle sue linee generali dai *Menaechmi*; ma molte particolarità di essa e la figura del personaggio eponimo sono di ispirazione boccaccesca. L'effetto comico nasce dagli equivoci, dai garbugli, dalle facezie, cui quella somiglianza e la stolidità di Calandro danno luogo e che si succedono con efficace rapidità ed anche con sazievole insistenza per tutta la commedia. Il dialogo e lo stile hanno talvolta una pregevole vivezza, ma l'arte scenica dello scrittore è tanto grossolana quanto è volgare il suo spirito.

L'immoralità nella commedia.

Nella commedia del Bibbiena il soggetto è immorale; abbondano allusioni e discorsi indecenti; i personaggi diguazzano senza scrupoli nel brago dell'abbiezione. Questi difetti inquinano pur troppo la piú gran parte del teatro comico italiano del Cinquecento, ché non valsero ad infrenarli le proteste dei moralisti. Il pubblico voleva ridere e gli autori non sapevano fonte migliore di ilarità che le sconcezze aperte o maliziosamente velate. Inoltre l'immoralità dilagava nella vita e di là si rifletteva, esagerata, nella commedia, che per la sua stessa natura è costretta a ritrarre la realtà della vita. Il peggio si è che tale rappresentazione dei vizi della società è fatta, non ostanti certe dichiarazioni di alcuni scrittori, con la serenità dell'artista che non vuole se non piacevoleggiare. La satira, specialmente di alcune classi sociali, talvolta esce fuori; ma la scaltrezza finisce sempre col trionfare, la bricconeria rimane impunita, né la voce della coscienza si leva mai a condannare sí grande sfacelo morale. Il Machiavelli stesso non si distingue per questo rispetto dai commediografi suoi coetanei, se non in quanto la rappresentazione ch'egli fa nella *Mandragola*, dei mali ond'era afflitta la famiglia e la religione, è piú profonda, piú efficace, quale

insomma era lecito aspettare da sí acuto osservatore e spietato notomista del mondo reale.

La *Mandragola* del Machiavelli.

8. La *Mandragola*, composta negli ozi forzati di S. Casciano (vedi pag. 115) tra il 1513 e il 20, è il capolavoro del teatro comico italiano e una delle piú insigni creazioni del teatro comico europeo. L'argomento — un osceno e atroce inganno ordito dal parassita Ligurio contro il vecchio messer Nicia a vantaggio del giovane Callimaco e attuato grazie alla cooperazione di fra Timoteo — ha carattere novellistico ed è, par bene, invenzione del Machiavelli. L'azione, semplice e chiara, si svolge con perfetta connessione logica, correndo dritta al suo compimento. Timoteo, il frate ipocrita, che fa consistere la religione nelle pratiche esteriori del culto e ha l'anima depravata; messer Nicia, povero baggeo che si crede esperto conoscitore d'uomini e e si lascia corbellare dalla sapiente astuzia di Ligurio secondata dall'innamorato Callimaco; Lucrezia, moglie di Nicia, e Sostrata sua madre, sono caratteri vivi e veri che il Machiavelli scolpisce con meravigliosa intuizione delle debolezze umane. Ben fu detto che la *Mandragola* riunisce in sé le qualitá della commedia d'intreccio e della commedia di carattere. Il comico vi si diffonde con inesauribile vena e si mescola a vigorosi tratti satirici; il dialogo corre sempre naturale fra l'agile spontaneità dello stile e la freschezza della lingua parlata. Questi medesimi pregi estrinseci ha la *Clizia*, che il Machiavelli compose dopo la *Mandragola*, imitando e arricchendo di nuove scene la *Casina* di Plauto; ma resta di gran lunga inferiore alla prima nella pittura dei caratteri, nello svolgimento dell'azione, nella *vis comica*, mentre anche in essa è vano cercare una tesi morale.

Le Commedie di P. Aretino.

Alla *Mandragola* si accostano per la loro originalità e per il carattere novellistico, sebbene non la pareggino a gran pezza nel rispetto dell'arte, le commedie di Pietro Aretino. Son cinque: il *Marescalco*, la *Cortigiana*, l'*Ipocrita*, la *Talanta* e il *Filosofo*, e furono composte, in prosa come le altre di che abbiamo detto, fra il 1525 e il 42. Frutto di un ingegno brioso ma indisciplinato e scarsamente nudrito di cultura letteraria, esse non presentano se non lievi tracce d'imitazione classica. L'Aretino le gettò giú rapidamente alla buona, come faceva di tutte le cose sue, prendendo gli argomenti dalla sua fantasia, dalla letteratura novellistica, dalla realtà, senza studiare la sceneggia-

tura e curando più che l'effetto complessivo e l'economia generale, i singoli episodi. Spezzato e vivo è il dialogo; mancano quasi affatto gli uggiosi monologhi; uno spirito comico e mordace serpeggia o prorompe sguaiato in ischerzi, in piccanti allusioni, in frasi furbesche; la lingua ricca e scultoria riceve un'impronta tutta individuale dal capriccio dello scrittore. Il quale non riesce a creare caratteri complessi e di significazione profonda — lo stesso *ipocrito* che dà nome ad una delle sue commedie resta ben lontano dal Tartufo di Molière, con cui pure ha innegabile somiglianza —, ma popola la scena di figure piacevolissime dipinte alla lesta, anzi *fotografate* di sugli originali che gli si muovono intorno: giovani scapestrati, servi astuti, giuntatori matricolati, uomini di corte, imbecilli che s'atteggiano a sapienti, donne perdute, soldati spacconi. Alcuni personaggi sono addirittura persone reali, portate sulla scena coi loro nomi e coi loro costumi, il che doveva accrescere il sollazzo degli spettatori. E in mezzo alle figure principali compaiono più volte macchiette gustosissime della vita di strada, un venditore di storie, un pescivendolo, un rigattiere ebreo e va dicendo. Ond'è che l'originalità e il pregio del teatro comico dello spudorato libellista. sta nella dipintura efficacissima della società contemporanea osservata ne' suoi aspetti più bassi e triviali.

Autori comici fiorentini.

9. Le commedie composte nel corso del secolo XVI sono innumerevoli. Recano in fronte nomi per altre opere famosi e nomi raccomandati solo alla storia del teatro; accanto a certi caratteri generali e uniformi, molte hanno qualità peculiari e pregi specifici; provengono quasi da ogni regione d'Italia, ma in più gran copia dalla Toscana e in particolare da Firenze, dove l'arguzia nativa degli abitanti e il dialetto più vicino alla lingua letteraria giovavano singolarmente all'arte comica. Tra i fiorentini che in questa si provarono dopo il Machiavelli, fu dei primi Lorenzino di Pier Francesco de' Medici, la cui *Aridosia* fu rappresentata nel 1536 per le nozze del duca Alessandro. L'anno dopo, si sa, l'ambizioso e corrotto giovane apprestava al cugino ben altro che commedie. Dell'*Aridosia* egli attinse l'argomento principale dall'*Aulularia* di Plauto e alcuni particolari motivi dagli *Adelphi* di Terenzio e dalla *Mostellaria*; ma elaborò liberamente le sue fonti latine, temperando l'imitazione coll'osservazione del mondo in cui viveva e l'intreccio dei casi collo studio dei caratteri.

L'*Aridosia* di L. de' Medici.

Aridosio, il vecchio avaro, diffidente, bugiardo (« piú arido che la pomice »), che dà il nome alla commedia, è, per es. una figura ben riuscita, disegnata con sobrietà e naturalezza di linee. Inoltre l'azione procede spedita e molte scene hanno vera efficacia comica; ma il pregio artistico dell'*Aridosia* è scemato dall'uso importuno di certi vieti artifici, che gli Italiani avevano redato dal teatro latino.

Le commedie del Lasca.

Contro codesti artifici — trame di servi, perdite e ritrovamenti di figliuoli, inganni e garbugli d'ogni fatta — levò la voce il Lasca, che nemico, come sappiamo (vedi pag. 182), d'ogni pedanteria, voleva che i casi della commedia rispecchiassero le condizioni non d'altri tempi, ma della vita contemporanea, in mezzo alla quale si poneva l'azione. Ciò non ostante anche le sue commedie, composte quasi tutte tra il 1540 e il 50 e tutte in prosa (*La Gelosia*, *La Spiritata*, *La Strega*, *La Pinzochera*, *La Sibilla*, *I Parentadi*, *L' Arzigogolo*), presentano i caratteri e il comune aspetto delle commedie classiche o classicheggianti. Gli è che egli si giovò largamente delle favole già sceneggiate da' suoi coetanei, dal Bibbiena, dall'Ariosto, da Lorenzino, innestandovi motivi e facezie e burle che desumeva dalla letteratura novellistica, in ispecie dal Boccaccio, e ricadde cosí per via indiretta, forse senza avvedersene, nel difetto degl'intrecci artificiosi e avviluppati. Ricche di episodi particolari, le commedie del Lasca riescono, ciascuna nel suo complesso, prolisse e faticose; ma hanno il merito di rappresentare la vita di quella lieta e burlevole società fiorentina che si spassava all'ombra del principato e di cui il gaio speziale era gradito frequentatore. Nella schietta e arguta fiorentinità il Lasca è superato soltanto da Giammaria Cecchi, il piú fecondo autore comico del secolo XVI.

Il teatro di G. M. Cecchi.

Era un notaio fiorentino (1518-1587), « non letterato, né anco senza lettere e tessuto alla piana, di quel ceppo che non ha mai perduto di vista la cupola del duomo ». Componeva alla lesta quasi improvvisando e spesso rimaneggiava e variava con altrettanta disinvoltura il già fatto. Per il teatro scrisse moltissimo, commedie, farse, rappresentazioni morali e sacre, atti scenici, intermezzi, in prosa e in verso, spesso per incarico di liete brigate e di confraternite devote. Nelle sacre rappresentazioni (*La morte del re Acab*, *L' esaltazione della Croce*, ecc.) modificò e disciplinò la vecchia forma, introducendo la divisione in atti, evitando l'affannoso vagare delle brevi scene da luogo a

luogo e sostituendo all'ottava l'endecasillabo sciolto. Inoltre variò la biblica severità del racconto con azioni secondarie e personaggi da commedia o piegò i fatti delle sacre storie alla rappresentazione e alla satira dei costumi contemporanei. Le sue commedie profane sono ventuna, quali in prosa, quali in isciolti sdruccioli o piani e quali in ambedue le dettature. Alcune, come il *Donzello* e lo *Spirito*, rappresentano casi occorsi al tempo dell'autore e adattati alle convenienze teatrali; d'altre, come dell'*Assiuolo*, i germi sono nel *Decameron* e nella *Mandragola*; altre infine sono libere elaborazioni di uno o più originali latini: i *Dissimili*, ad es., degli *Adelphi*, la *Dote* del *Trinummus* e della *Mostellaria*, la *Moglie* dei *Menaechmi*, del *Trinummus* e dell'*Andria*. Il Cecchi si compiace assai degli intrecci complessi e avviluppati, ma sa destreggiarsi abilmente tra le difficoltà e venirne a capo con arte felice. Svolgere un carattere compiutamente e con ordine, non è affar suo; sbozza piuttosto delle figure che parlano e agiscono con grande scioltezza in iscene piene di vita: vecchi avari e corrotti, servi astuti, medici, avvocati, mercanti, fattucchieri; e vien così a colorire un quadro della società italiana del suo tempo, dei costumi, delle credenze, delle superstizioni. Tale rappresentazione è poi aiutata dalla lingua, nella quale è un continuo scintillio di bei modi, di locuzioni argute e di proverbi, con tutta la dolcezza del fiorentino parlato da una persona per bene.

Autori comici non toscani.

10. Non ci tratterremo a dire dei molti altri commediografi che alla letteratura italiana diede Firenze nel secolo XVI. Tra quelli dell'Italia superiore ricorderemo, accanto all'Ariosto, il Trissino pedissequo rifacitore dei *Menaechmi* ne' suoi *Simillimi* e il veneziano Lodovico Dolce (1508-66), poligrafo infaticabile, traduttore di opere greche e latine, autor di poemi, di tragedie, di commenti, di scritture storiche, linguistiche, pedagogiche, estetiche, mediocre in tutto. Delle cinque commedie, che son certo il meglio della sua farraginosa produzione, o tradusse fedelmente l'originale latino, o lo tenne presente variandolo ed arricchendolo o infine (questo nel *Ragazzo* e nella *Fabrizia*) ne tolse l'idea dell'intreccio, sceneggiando questo liberamente con lodevole disinvoltura e rinnovando con mano felice i caratteri. Tra i commediografi del Mezzogiorno primeggia Giambattista della Porta (1535-1615), spirito versatile e acuto, che tiene un posto onorevole anche nella storia

Il Trissino.

L. Dolce.

G. B. Della Porta.

della scienza per alcune scoperte o intuizioni e per la sua invitta curiosità indagatrice dei fenomeni naturali. Dalle gravi elucubrazioni della fisica, della magia e dell'alchimia cercò uno svago nella composizione di commedie, delle quali quattordici sono a stampa (*La Trappolaria*, *L'Astrologo*, *La Fantesca*, ecc.), pregevoli tutte per una ben temprata fusione di elementi vari, classici e moderni, per la discreta complessità dei viluppi, per l'efficace figurazione d'alcuni caratteri, per la spigliata vivacità del dialogo. Anche Giordano Bruno da Nola, il vigoroso e nobile pensatore morto sul rogo nel 1600, scrisse una commedia *Il Candelaio* (1582) e vi rappresentò le mariolerie di certi imbroglioni napoletani a danno di un vecchio innamorato, di un pedante tronfio del suo vano sapere, e di un credulone bramoso di apprender l'arte di far l'oro, tre personaggi nei quali si manifesta variamente atteggiata l'umana stoltezza. Il filosofo nolano non ebbe presente nessun modello; ma le azioni, le situazioni e le figure nate dalla sua fantasia e dall'osservazione della realtà, ritrasse con plastica efficacia, con istile fervido, incisivo, ricco d'immagini ardite e di inattesi accostamenti di parole, in una lingua copiosa, indisciplinata, multicolore. Un'aura di tristezza aleggia su quella dipintura della dabbenaggine e della volgarità; la tristezza del filosofo che vede la realtà contrastare colla sua alta concezione del mondo.

G. Bruno.

Caratteri generali della commedia

11. Le commedie che qui abbiamo passato in rassegna, bastano ad esemplificare i principali modi delle relazioni che, quanto alla contenenza, intercedono fra il teatro italiano del Cinquecento e il teatro romano. Dalla traduzione fedele o leggermente variata si passa per gradi al libero rimaneggiamento di un unico originale latino; dalla *contaminazione* (nel senso classico) di più originali latini riprodotti con una certa fedeltà, alla fusione di soggetti comici latini con soggetti novellistici moderni; dai soggetti novellistici leggermente variati di motivi classici, alla drammatizzazione di casi realmente occorsi in tempi recenti. Assai comune era una cotal moderata imitazione di Plauto e Terenzio, per la quale sullo stampo degli argomenti antichi se ne foggiavano altri consimili, spesso disadatti ai costumi moderni. Indi una grande monotonia di soggetti e di motivi comici. Si tratta sovente di un vecchio padre rivale in amore del figliuolo e di matrimoni contrastati o imposti a forza; i nodi si avviluppano per le male arti

dei servi e si sciolgono mediante uno o piú riconoscimenti (agnizioni) di persone credute morte o perdute o rapite in fanciullezza; ritornano continuamente i medesimi artifici, travestimenti, sostituzioni di persone, finte malattie, finti pericoli e va dicendo. E gli intrighi si complicano talvolta assai piú che nella commedia latina, sia per il moltiplicarsi di quei mezzucci e sia per l'intrecciarsi di piú azioni che si intralciano a vicenda e tutte si compiono alla fine felicemente.

Nel teatro latino hanno la loro origine anche molti tipi comici: il vecchio stolto o avaro o brontolone, l'innamorato, il servo furbo e briccone, il parassita, il soldato millantatore. Ma nelle commedie italiane essi appaiono modificati e adattati alle condizioni dell'età moderna, nella quale è sempre (anche quando lo scrittore traduca fedelmente Plauto e Terenzio) posta la scena; il *miles gloriosus* è anzi divenuto una figura del tutto nuova — per lo piú uno spagnuolo, che spesso parla la sua lingua — ispirata dalla realtà e trascorrente nelle varie commedie per mille svariate gradazioni. E la realtà ha pure suggerito la creazione di nuovi tipi: del negromante, che colle sue arti ciarlatanesche gabba i gonzi; del ragazzo, piccolo servo o paggio, allegro, romoroso, sguaiato, birichino; del frate ipocrita; della pinzochera pronta ad ogni vile servigio; del pedante, maestro di scuola o istitutore domestico, che con grande sicumera parla un linguaggio ibrido, lardellato di latinismi e di latino, ignorante, presuntuoso, corrotto.

Anche se originali nella sostanza, le commedie del Cinquecento si mantengono lige alle latine nell' osservanza dell'unità di tempo e di luogo. L'azione si svolge in poche ore, tutt'al piú in un giorno, e la scena non muta mai, rimanendo sempre sulla strada o in una piazza fra le case dei personaggi, in una città italiana. L'esempio del teatro latino favorí anche l'uso del verso; ma si rimaneva irresoluti fra l'endecasillabo sdrucciolo e il piano e comunque si cercava che il verso, mediante pause, collegamenti logici e perfino spezzature di parole, nascondesse il suo ritmo e imitasse il discorso familiare. Ma v'erano pur molti che ben a ragione giudicavano doversi le commedie scrivere in prosa; e a questo partito, che finí col trionfare dopo la metà del secolo, si attennero sempre, oltre al Machiavelli e al Bibbiena, Lorenzino de' Medici, l'Aretino, il Lasca e parecchi altri. Le rappresentazioni avevano luogo su pal-

chi posticci — ché solo tardi si cominciò a costruire qualche teatro stabile — nei palazzi principeschi, nelle sale dove si adunavano le accademie o le allegre brigate ordinatrici dello spettacolo ed anche nei conventi femminili. Artefici di gran fama, come Raffaello, Baldassarre Peruzzi, il Vasari, allestivano spesso l'apparecchio scenico con sfarzo elegante; e tra un atto e l'altro avevano luogo intermezzi di varia natura: ora brevi canti o balletti, ora volgari buffonate ed ora pompose favole mitologiche acconce, ove accadesse, ad accogliere adulazioni ai principeschi uditori.

Il dramma pastorale.

12. Nella seconda metà del secolo un nuovo genere di poesia drammatica sorse a partire colla tragedia e colla commedia l'onor della scena nelle corti, nelle case dei ricchi e nelle accademie: il dramma pastorale.

La poesia bucolica

Quell'amore della vita campestre amena, semplice, placida,, che gli uomini della Rinascenza sentivano o affettavano (vedi pag. 44), rese allora singolarmente feconda l'imitazione della poesia idillica fiorentina del Quattrocento e dell' *Arcadia* del Sannazzaro. A quella fecero seguito i poemetti epico-lirici di cui abbiamo parlato (vedi p. 176); a questa tutta una fioritura di egloghe spesso allegoriche in terza rima o in endecasillabi sciolti dell'Ariosto, del Trissino, dell'Alamanni e di moltissimi altri, mentre a riscontro dell'epigramma idillico latino egregiamente trattato dal Navagero e dal Flaminio (vedi p. 94) nasceva il sonetto idillico, che specialmente sotto la penna di Claudio Tolomei, il noto rinnovatore dei metri classici, assumeva un'aria vaghissima di semplice naturalezza. Virgilio, il primo padre della poesia bucolica del Rinascimento, era, ben s'intende, imitato anche nella sua stessa lingua; ma frattanto Berardino Rota rinnovava in italiano le virgiliane situazioni e le virgiliane eleganze che il Sannazzaro aveva tratto a rappresentare, in latino, la vita dei pescatori (vedi pag. 43) e con più ricca ispirazione Bernardino Baldi ne seguiva l'esempio in alcune delle sue *egloghe miste.*

e l'origine del dramma pastorale.

Fra quella gran voga della poesia pastorale, le egloghe, foggiate solitamente a dialogo, vennero a prender posto anche tra i componimenti drammatici. E a cominciare dalla fine del secolo XV molte ne furono composte affinché, recitate da attori in veste pastorale, senza apparato scenico o con semplicissimi apparecchi, servissero a rallegrare o a variare (come intermezzi) feste di corte. Alcune trattano

materia amorosa con chiare allusioni alle persone presenti alla recita ed altre copertamente accennano a fatti storici, adulano i potenti o satireggiano la corruzione dei costumi; alcune per il metro e la foggia stilistica tengono dell'*Orfeo*, come l'elegantissimo *Tirsi* di Baldesar Castiglione recitato ad Urbino nel 1506 ed altre — sono di gran lunga le più — seguono per i metri e l'intonazione sentimentale gli esempi del Sannazzaro. Giù per la prima metà del sec. XVI i componimenti di tal fatta vennero ampliandosi con graduale processo di evoluzione: gli argomenti si fecero meno semplici; crebbe il numero dei personaggi; elementi vari, satirici, giocosi, tragici, si fusero talvolta insieme nello schema della favola pastorale; alle terzine e alle ottave si mescolarono e si sostituirono le stanze di canzone e gli endecasillabi intramezzati da settenari e liberamente rimati, e le rappresentazioni ebbero luogo con maggior lusso di vestiti e di scenica pompa. Essendosi dunque l'egloga modesta accostata, e per la sostanza e per la foggia esterna, agli altri spettacoli onde soleva dilettarsi il civile consorzio, non può far meraviglia che qualcuno pensasse a sollevarla a dignità e ad ampiezza di dramma. Ciò avvenne a Ferrara nella città e nella corte dove primamente la commedia italiana aveva ricevuto forma regolare per opera dell'Ariosto e la tragedia rincalzo di nuovi spiriti per opera del Giraldi, e dove l'una e l'altra avevano di continuo festose accoglienze di sulle scene fatte allestire dalla munificenza dei principi, mentre pur vigeva la consuetudine delle egloghe recitative. Il primo dramma pastorale, cioè *Il Sacrificio* del ferrarese Agostino Beccari, fu rappresentato colà in casa di don Francesco d'Este l'11 febbraio del 1554, presenti Ercole II e suo figlio Luigi. Delle egloghe il Beccari mantenne l'idealizzazione del costume pastorale secondo i modelli antichi, il carattere erotico dell'argomento e alcuni *motivi* particolari; ma riunendo e intrecciando la storia di tre amori, « che con varietà e novità di episodi pervengono a termine felice », compose invece di un dialogo o d'una breve serie di dialoghi un vero dramma in cinque atti. Dalla tragedia derivò l'eloquio appassionato, il metro, che è l'endecasillabo sdrucciolo, e l'uso dei cori lirici; dalla commedia, oltre al lieto fine, la mediocrità famigliare del soggetto e delle persone e la giocondezza d'alcune scene.

Il *Sacrificio* del Beccari.

13. L'importanza della pastorale del Beccari è quasi so-

L'*Aminta* di T. Tasso.

lamente storica, dacché alcune eleganti imitazioni di Virgilio e d'Ovidio e qualche scena felicemente ideata non bastano a darle importanza d'opera d'arte notevole. Possiamo dire lo stesso dei non molti drammi di soggetto bucolico venuti in luce a Ferrara stessa ed altrove per quasi un ventennio. Il nuovo genere letterario non ebbe il solenne battesimo dell'arte se non quando ai 31 luglio del 1573 fu recitato l'*Aminta* di Torquato Tasso nell'isoletta di Belvedere sul Po, luogo di delizia degli Estensi poco lontano da Ferrara.

Semplicissimo il soggetto sceneggiato dal poeta della *Gerusalemme*, giovine allora di ventinove anni. Aminta, pastore di stirpe divina, ama Silvia, che tutta dedita al servigio di Diana, lo fugge e disprezza; né a vincer la crudeltà della bellissima ninfa vale ch'ei la liberi dall'attentato d'un satiro villano. Sennonché, sparsasi la falsa notizia della morte di lei, il pastore disperato si precipita da una rupe e Silvia apre all'amore il cuore commosso dalla pietà, talché ella diviene sposa di Aminta, rimasto illeso nella caduta. Il dramma si apre con un prologo in persona d'Amore, ispirato da un celebre idillio di Mosco, e si chiude con un epilogo recitato da Venere cercante il figliuolo fuggitivo; cinque cori, che via via raccolgono in massime generali le impressioni dell'azione, tengono dietro rispettivamente agli atti; il metro è in gran parte l'endecasillabo sciolto, ma nei luoghi più passionati vi si mescolano alla spicciolata o in serie abbastanza lunghe i settenari e libera da leggi fisse risuona vagamente la rima. Il tenue filo dell'azione si svolge con piena naturalezza per scene ed episodi in tal modo atteggiati, che l'*Aminta* ne acquista aspetto di dramma regolare senza perdere della sua bella semplicità. L'idealizzazione del costume pastorale, compiuta dai bucolici antichi, è qui suffusa d'un sentimento tutto moderno di soave voluttuosa melanconia, che non è il men vivo tra gli allettamenti di questo singolarissimo gioiello della nostra letteratura. Qua e là sono reminiscenze di concetti e d'immagini dei Greci e dei Latini; anzi, tutto un episodio è tolto di peso dagli *Amori di Clitofonte e Leucippe* d'Achille Tazio; ma l'ispirazione più efficace viene dall'anima appassionata del poeta, che nella freschezza della sua gioventù si inebria in quella rappresentazione d'un mondo ideale, in quella più lirica che drammatica apoteosi dell'amore. Lo stile è d'una leggiadria e d'una eleganza

impareggiabili, eppure semplice e piano, qual si addice al carattere dei personaggi; e un'armonia piena di grazia e di dolcezza trascorre per tutta la deliziosa operetta.

Battista Guarini.

14. Per le bellezze formali e più per l'intonazione, che accarezzava quella sentimentalità voluttuosa in cui si attenuava allora il rude sensualismo del primo Rinascimento, l'*Aminta* piacque assai e prima ancora d'esser messa a stampa (1580) corse trionfalmente l'Italia. Le imitazioni fioccarono da ogni parte. A Ferrara un altro cortigiano degli Este, Battista Guarini, n'ebbe incitamento a comporre la sua tragicommedia, *Il Pastor fido*, che è l'unico dramma pastorale veramente degno d'essere accompagnato all'*Aminta*.

Nato a Ferrara nel 1538 di famiglia oriunda veronese e per glorie letterarie già insigne (vedi p. 6), entrò nel 1567 al servizio del duca Alfonso II e ne ebbe incarico di missioni e d'uffici onorevoli ed importanti. Fra il 1570 e il 71 fu per un anno ambasciatore residente presso il duca di Savoia; tra il 1574 e il 75 fu due volte legato straordinario in Polonia per procurare l'elezione di Alfonso a quel trono, e nel dicembre del 1585 fu eletto segretario ducale. Spirito superbo, ombroso, incontentabile, com'egli era, a mezzo il 1588 lasciò all'improvviso la corte ferrarese, tirandosi addosso l'ira del duca, che gli impedì per molti anni di trovare stabile collocamento presso altri principi. Riconciliatosi con lui nel 1595, fu per un paio d'anni (1599-1601) al servigio del granduca di Toscana e poi (1602-4) di Francesco Maria della Rovere; ma l'irrequieto cavaliere non posò mai dalla sua vita randagia. Dopo il 1605 non ebbe altri pubblici uffici e passò i suoi ultimi anni confortato dagli onori che a lui, poeta famoso, rendevano letterati e accademie, ma rattristato, come già per lo addietro, da sventure, da discordie e da liti domestiche. Morì a Venezia nel 1612.

Il *Pastor fido*.

Del Guarini ci restano molte liriche d'amore o encomiastiche, pregevoli per raffinata eleganza, una commedia (*L'Idropica*), un trattato politico, lettere in gran copia, opere critiche in difesa della sua pastorale ed altre scritture di minor conto. Ma il suo nome è principalmente raccomandato al *Pastor fido*, cui pose mano nel 1580 e che diè in luce, frutto di lungo studio e grande amore, dieci anni dopo. Come nella tragedia greca, a base dell'azione principale sta il volere del Fato; come nella commedia latina, il

dramma finisce lietamente grazie ad un'agnizione. Mirtillo e Amarilli si amano; ma il sacerdote Montano vuole ch'ella invece vada sposa al suo figliuolo Silvio, credendo cosí di interpretare un oracolo che prediceva, finirebbero le sventure d'Arcadia sol quando Amore congiungesse due giovani di stirpe divina: Amarilli discendeva da Pane, Silvio da Ercole. Per le maliziose trame di Corisca, donna lasciva e corrotta, Amarilli è condannata a morire. Mirtillo, fido pastore, ne prende il posto come la legge consente; ma mentre sta per essere sacrificato, sopraggiunge dall'Elide Carino, per le cui rivelazioni Montano riconosce in Mirtillo un suo figliuolo perduto bambino. Le nozze vaticinate dall'oracolo saranno dunque quelle di Mirtillo con Amarilli. Cosí la volontà del Fato si accorda colla volontà d'Amore, mentre Silvio, fino allora ribelle al figliuolo di Venere, si piega ad amare Dorinda ch'è di lui invaghita, e Corisca, perdonata e pentita, si propone di fare ammenda de' suoi peccati.

Del dramma regolare, quale era concepito, secondo i modelli classici, nel secolo XVI, il *Pastor fido* ha alcuni caratteri estrinseci, come l'unità di luogo e di tempo; ma unisce insieme, il che faceva arricciare il naso ai pedanti contemporanei, elementi tragici e comici, consuetudini e qualità della tragedia e della commedia, tutto accordando armonicamente, mentre svolge accanto alla principale due altre azioni, l'amor di Dorinda per Silvio e quel di Corisca per Mirtillo. Il Guarini riuscí per tal guisa ad una piú larga e piena rappresentazione della vita, precorrendo a quella libertà artistica ond'ebbe nascimento il dramma moderno. Manca però al *Pastor fido*, come del resto al teatro tragico italiano del secolo XVI, l'intima vita drammatica, poiché quantunque i personaggi principali siano individuati con efficacia di tratti nei loro caratteri e nei loro sentimenti, l'azione non procede per la forza di questi, sí per effetto di casi esteriori. Come già nell'*Aminta*, l'espressione lirica prevale sulla rappresentazione drammatica degli affetti e mette capo alla glorificazione dell'amore e della vita pastorale. Splendido di colori e di immagini è lo stile, talvolta fin troppo pomposo e ricercato, sí da prenunziare gli eccessi del secentismo. Il verso è facile, grazioso, musicale. Ma il Guarini, artista squisito quanto il Tasso, con cui s'era proposto di gareggiare e che in qualche luogo imitò, non ha il sentimento e la dolce melanconia di lui; onde il *Pastor fido*, se supera felicemente l'*Aminta*

nella complessità dell'ordito e nella varietà delle invenzioni e dei personaggi e spesso lo uguaglia nei pregi esteriori, gli rimane però di gran lunga inferiore quanto a profondità e sincerità d'ispirazione.

Il teatro popolareggiante.

15. Mentre dai modelli classici, da altre fonti letterarie e dall'osservazione meditata della realtà scaturivano gli elementi costitutivi della tragedia, della commedia e del dramma pastorale, i trattenimenti graditi al popolo — monologhi, dialoghi, contrasti, farse dall'intreccio semplicissimo, recitate talora all'improvviso con mille smorfie e lazzi plebei dagli istrioni e dai giullari senza apparato scenico dinanzi a un uditorio raccoltosi lì per lì — facevano pur sentire la loro efficacia nella letteratura drammatica, dando origine a componimenti di carattere piú modesto che quelli studiati finora e modificando o trasformando quei generi stessi. Delle farse del napoletano Pietro Antonio Caracciolo, imitazioni di contrasti plebei, abbiamo già fatto menzione (pag. 42). In Piemonte, Giangiorgio Alione, nobile astigiano, dietro all'esempio delle motteggevoli *farces* francesi, componeva certi scherzi comici nel dialetto della sua terra, ritraendo con vivacità le condizioni della vita comunale al principio del Cinquecento. Nel Veneto e in Toscana infine la drammatica popolaresca ispirava poeti non volgari e perveniva ad una pregevole maturità artistica.

Il Ruzzante.

Fin dagli ultimi decenni del secolo XV erano venute in voga, specialmente a Padova, certe burlesche frottole tra narrative e drammatiche, dette *mariazi* (maritaggi), le quali svolgono scenicamente o una disputa fra due amanti rivali o una contesa fra marito e moglie o qualche altro vecchio motivo della poesia popolare. Le recitavano i cantambanchi sulle piazze; e i personaggi in esse figurati erano per lo piú gente del contado parlante il suo proprio dialetto, cioè il padovano rustico o pavano. Da siffatte farse del volgo deriva in gran parte il teatro del padovano Angelo Beolco (1502-42), non pure scrittore ma, insieme con altri giovani suoi conterranei, famoso recitatore di commedie. La sua grande abilità era nel far la parte del villano, e probabilmente da un cognome assai diffuso nel contado padovano, egli prese il nomignolo di Ruzzante, con cui suole essere designato. Due delle sue commedie sono rielaborazioni di commedie di Plauto ed anche una terza tiene in parte del teatro latino; ma in tutte e tre l'elemento burlesco acquista maggior rilievo ed ai soliti servi sono

sotituiti contadini padovani, furbi e spiritosi, che parlano il loro dialetto e danno vivezza all'azione. Quasi tutte le altre commedie del Ruzzante e i *Dialoghi in lingua rustica* non hanno traccia d'imitazione letteraria. Semplice l'azione, ristretto il numero dei personaggi, tutto vi è naturale e spontaneo. Nelle lunghe dimore che fece in campagna sia per attendere agli interessi suoi e della sua famiglia e sia nelle ville del suo protettore Alvise Cornaro, il comico padovano studiò con acuto spirito d'osservazione i costumi, i sentimenti, la lingua dei contadini, e abile com'era nella sceneggiatura e nella figurazione dei personaggi, diede nelle sue commedie, massime nella *Fiorina*, ch'è la piú bella, una pittura della vita campestre, efficacissima, piena di realismo, di freschezza, di vivacità, di buon umore. Il Ruzzante prova simpatia per il contadino e compassione per le sue misere condizioni, onde se nel suo teatro fa ridere alle spalle di lui, non lo rappresenta mai in guisa da provocare odio od avversione e in certi suoi lepidi discorsi in vernacolo ne prende seriamente la difesa propugnando con caldo sentimento della solidarietà umana provvedimenti a vantaggio degli umili.

Le farse rusticali

16. In Toscana, dove si soleva far precedere alle sacre rappresentazioni frottole a dialogo comiche o moraleggianti e intromettervi scene burlesche di mendicanti, di contadini, di osti, questi prologhi ed intermezzi, che ormeggiavano dappresso il monologo e la farsa popolareschi, acquistarono vita indipendente, e poeti d'arte, come il Lasca, ed il Cecchi, ridussero la farsa alla forma letteraria della commedia, lasciandole però la libertà del tempo e del luogo e la varietà dei casi e delle persone. Anche là furono messi in iscena i villani, ed il Berni, p. es., compose la *Catrina* piacevolmente berteggiando i costumi e la parlata dei contadini dei dintorni di Firenze. Ma vera sede della *farsa rusticale* fu Siena, dove già nel secondo decennio del secolo XVI alcuni artigiani raccolti in allegra congrega scrivevano e dinanzi al popolo recitavano essi stessi di siffatti umili componimenti. Il piú famoso tra essi era Niccolò Campani detto lo Strascino dal protagonista della sua prima farsa (1511) intitolata appunto *Lo Strascino*. Egli e i suoi compagni recitarono anche a Roma invitati da Leone X e dal ricco banchiere senese Agostino Chigi. Gli argomenti delle loro *farse* o *egloghe* o *commedie rusticali* che dir si vogliano, sono semplici e volgari: i contrasti dei

contadini col padrone per la raccolta, i loro amori, le gelosie, gli alterchi, le feste; i villani vi sono rappresentati con tratti realistici e con istudio evidente di mettere in evidenza quei difetti che ormai per lunga tradizione loro si attribuivano, la rapacità, la malizia, l'insolenza, la vigliaccheria, l'oscena sensualità; il metro è di solito la terza rima intramezzata da strambotti o da barzellette; la lingua per gran parte il dialetto del popolo senese.

e le commedie pastorali Senesi.

In alcune di codeste farse la rappresentazione della vita campagnola non è però così schietta, perché vi entrano personaggi e scene rispecchianti l'idealismo bucolico proprio dell'egloga classica. Questo genere ibrido incontrò sempre maggior favore e fu coltivato con cura speciale dalla congrega senese dei Rozzi, che alcuni artigiani fondarono nel 1531 coll'intento di trovarvi nei giorni festivi l'onesto passatempo di letture in comune, di conversazioni e discussioni piacevoli, di giochi d'ingegno e di rappresentazioni. Nei componimenti scenici dei Rozzi, detti *egloghe* o *commedie pastorali* o *egloghe maggiaiuole*, compaiono ninfe, pastori, divinità mitologiche, così che vi hanno luogo svenevoli scene d'amore, trasformazioni, prodigi, e a questo mondo ideale si contrappone beffarda la caricatura della realtà nei villani stupidi, sguaiati, maligni. Sebbene privo di veri pregi d'arte, il genere ebbe lunga vita grazie alla congrega, che disciolta più volte dal governo poté sempre risorgere e trasformatasi in una vera accademia, mantenne la tradizione del dramma rusticale anche nel secolo XVII.

Andrea Calmo.

17. Per la mischianza dell'idealismo bucolico col realismo e colla facezia volgare tengono della commedia pastorale dei Rozzi, le quattro egloghe di un bizzarro spirito veneziano, di Andrea Calmo (1510-71); ma mentre i senesi accanto alla lingua letteraria, messa in bocca ai personaggi ideali, non usano se non il loro dialetto, che poco si scosta da quella, il Calmo si piace di una gran varietà di parlate e insieme coll'italiano usa non pure il veneziano, ma il pavano, il bergamasco, il dalmatino e l'ibrido idioma, misto di veneto e di neo-greco, degli stradioti (mercenari greci). Anche in alcune commedie di imitazione classica si incontra qualche personaggio che parla dialetto; in quelle del Ruzzante solo certi personaggi di grado più elevato si valgono del toscano e non bene; qualcuno parla veneziano, qualche altro bergamasco, i più padovano rustico. Codesto uso di dialetti diversi ed anche di lingue straniere

in una stessa composizione scenica divenne poi sempre più frequente e il Calmo fu dei primi ad accoglierlo e dei primi ad accrescere la varietà delle parlate. Questo sia nelle egloghe e sia nelle commedie, che anch'egli, come il Ruzzante, compose attenendosi talvolta ai modelli eruditi e più di spesso ampliando la farsa popolaresca. Attore festeggiatissimo, di nuovo come il suo confratello padovano, pare sostenesse solitamente la parte del vecchio, che derivata dal *senex* della commedia latina, egli modificò e adattò alle condizioni moderne, facendone un comico tipo della vita borghese veneziana. Anche il Calmo cerca la naturalezza, e nelle sue commedie l'azione procede rapida e senza viluppi e il dialogo si svolge agile, brioso e spesso condito di vero spirito comico. A lui fan difetto però quella conoscenza del cuore umano e quell'abilità creatrice di personaggi vivi, che in grado assai più alto possiede il Ruzzante.

La commedia dell'arte.

È probabile che il Calmo improvvisasse alcune parti delle sue commedie, mettendole in iscritto solo dopo la prima rappresentazione o non attenendosi al testo nelle recitazioni successive. Abbiamo notato nel suo teatro il personaggio tipico del vecchio veneziano e ad esso possiamo accostare, per la costanza dei tratti caratteristici, il servo bergamasco o facchino. Sono consuetudini, queste dell'improvvisazione e dei tipi fissi, che il Calmo poté derivare dalla farsa plebea e che divennero poi — e forse in ciò non fu senza efficacia il suo esempio — caratteri essenziali di uno special genere drammatico destinato a cacciar di seggio la commedia regolare scritta. Ma della commedia dell'arte, che formatasi gradatamente a mezzo il Cinquecento, fiorí specialmente negli ultimi decenni di quel secolo e nella prima metà del successivo, diremo altrove più opportunamente.

Bibliografia.

P. L. Ginguené, *Storia della letterat. ital.*, traduz. dal francese, Firenze 1827, vol. VIII, capp. XXIV-VI. U. A. Canello, op. cit., capp. VIII-IX. A. Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II, capp. XXIX-XXX. F. Flamini, op. cit., P. II, cap. III. — **1**. A. D'Ancona, *Origini del teatro ital.*, 2.ª ediz., Torino 1891, vol. II, Libro III, capp. I-II. V. Rossi, *Il Quattrocento*, cap. X. La *Panfila* del Pistoia nell'edizione delle sue rime curata da A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno 1884. — **2**. *La Sofonisba tragedia e i Simillimi commedia di G. G. Trissino,* Milano 1864. E. Ciampolini, *La prima tragedia regolare della letterat. ital.*, Fi-

renze 1896. — **3**. *Le opere di Gio. Rucellai* per cura di G. Mazzoni, Bologna 1887. Sull'*Edippo* dell'Anguillara, F. D'Ovidio, *Saggi critici*, Napoli 1878, p. 272 sgg. — **4-6**. P. Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI*, Aquila 1890. — **5**. *L'Orazia* dell'Aretino colle sue *Commedie* nella *Biblioteca classica economica* del Sonzogno. — **7-11**. A. D'Ancona, *Origini*, vol. II, lib. III, cap. II. V. De Amicis, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, 2.ª ediz., Firenze 1897. — **7**. *La Calandria commedia del card. Bernardo Divizio*, Milano 1863. Sulla *Calandria*, A. Graf, *Studi drammatici*, Torino 1878, pag. 87 sgg. — **8**. N. Machiavelli, *Le Commedie*, Firenze 1853, nella *Collezione diamante*. Sulla *Mandragola*, oltre al citato libro del Villari, A. Graf. *Studi drammatici*, p. 115 sgg. Si noti che le cosiddette *Commedia in versi senza titolo* e *Commedia in prosa senza titolo* non sono del Machiavelli. Le commedie dell'Aretino nella *Biblioteca economica* del Sonzogno. — **9**. *L'Apologia*, *l'Aridosio commedia e le lettere di Lorenzino de' Medici* Milano 1862. Sull'*Aridosio*, B. Corsini, *Lorenzino dei Medici*, Siracusa 1890, p. 176 sgg. *Le commedie di A. F. Grazzini detto il Lasca*, pubbl. da P. Fanfani, Firenze 1859. G. Gentile, *Delle commedie di A. F. Grazzini*, Pisa 1896. G. M. Cecchi, *Commedie inedite*, pubbl. da G. Tortoli, Firenze, Barbèra, 1855; *Commedie* pubbl. da G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1856, 2 voll.; *Drammi spirituali inediti* con prefazione e note da R. Rocchi, Firenze, Le Monnier, 1895, vol. I. L'*Assiuolo* ristampato da E. Camerini con un buon saggio sul Cecchi, Milano 1863. L'*Esaltazione della Croce* nel III vol. delle *Sacre Rappresentazioni* del D'Ancona, citate nella *Bibliografia* del cap. II, § 6. — **10**. I *Simillimi* del Trissino colla *Sofonisba*. A. Salza, *Delle Commedie di L. Dolce*, Melfi 1899. Sulle commedie di G. B. Della Porta un buon saggio di E. Camerini nel suo volume *I precursori del Goldoni*, Milano 1872. Anche, F. Fiorentino, *Della vita e delle opere di GB. Della Porta*, nella *Nuova Antol.*, S. II, vol. XXI, 1880. Il *Candelaio* di Giordano Bruno ristampato da E. Sicardi nella *Biblioteca universale* del Sonzogno, Milano 1888. Sul *Candelaio*, A. Graf, *Studi drammatici*, pag. 163 sgg. — **12-13**. G. Carducci, *Su l'Aminta di Torq. Tasso*. Saggi tre, Firenze 1896. Per l'origine del dramma pastorale vedi anche *Giorn. storico*, XXXI, 109 sgg. — **14**. V. Rossi *Battista Guarini ed il Pastor fido*, Torino 1886. F. De Sanctis, *Storia d. letterat. ital.*, II, 196-204. — **15**. L. Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Padova 1887. G. Giorgio Alione, *Comedie e farse carnovalesche*, pubbl. da A. Tosi, Milano 1865. B. Cotronei, *Le farse di G. G. Alione*, Reggio Calabria, 1889. E. Lovarini, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, 1894. *Tutte le opere del famosissimo Ruzante*, Vicenza 1584. E. Lovarini, *Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante*, nel *Giorn. storico*, Suppl. n.º 2. — **16**. Sulla farsa toscana, D'Ancona, *Origini*, II, 36 sgg., 147 sgg. C. Mazzi, *La congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI*, Firenze 1882, voll. 2. — **17**. *Le lettere di M. A. Calmo* con introduzione e illustrazioni di V. Rossi, Torino 1888.

CAPITOLO XI

La prosa nel secolo XVI.

Caratteri generali della prosa.

1. Rinnovamenti profondi, simili a quelli che il Cinquecento operò nei generi letterari della poesia, non si riscontrano nei generi della prosa, che, vincolati per la loro stessa natura a regole men severe, s'erano già nel secolo precedente piegati alle esigenze di un'imitazione men difficile e men contrastante alla tradizione medievale. Ma grande fu pur nella prosa il perfezionamento della lingua e dello stile, alleggeritasi quella, grazie alla dottrina e agli esempi del Bembo ed al buon senso e al buon gusto di chi pur non professava quella dottrina, di molti elementi idiomatici locali e crudi latinismi; fattosi questo nelle sue molte varietà e gradazioni pienamente maturo. Alcuni scrittori nati fuor di Toscana seguitarono bensí ad usare certi loro provincialismi né mai raggiunsero la vivezza dei figli di quella fortunata regione; ma resero la favella toscana, che precipuamente attingevano dai tre grandi

trecentisti, « più adatta a servire come espressione nobile e regolare del pensiero di tutta la nazione » (1). E quanto allo stile, i suoi tre principali avviamenti, che notammo nella prosa del Quattrocento (vedi pag. 36), si rinvigorirono o a vicenda si temperarono. Lo stile classicheggiante se in alcune scritture dispiegò tutta la pompa assettata dei suoi larghi e sonori periodi, in altre mitigò la maestà del suo andamento dietro all'esempio delle auliche conversazioni o specchiandosi nel linguaggio del popolo; lo stile ingenuo e un po' scapestrato delle lettere e delle ricordanze acquistò sotto la penna del Cellini una meravigliosa efficacia e non cercati pregi d'arte, mentre altri senza scemargli schiettezza e candore, lo piegarono a una giudiziosa disciplina sintattica. Dalla mente vigorosamente sintetica e ricca di genialità del Machiavelli uscì lo stile libero e scultorio del *Principe* e dei *Discorsi*, e più fluido, più composto, men disuguale quello delle *Storie fiorentine* (vedi pagg. 113,119), mentre la grande architettura del periodo foggiato alla latina fu strumento acconcio al complesso pensiero del Guicciardini.

La storiografia a Firenze.

2. Lunga tratta di storici ebbe Firenze dopo questi due grandi; ma nessuno seppe inalzarsi alle alte concezioni speculative del primo, né pareggiò il secondo nella vastità del disegno e nel mirabile organamento. Fra i pochi che nelle loro opere abbracciarono gli avvenimenti contemporanei di tutta Italia, non ricorderemo se non Giambattista Adriani (1513-79), lettor di eloquenza nello Studio ed autore anche di parecchie orazioni latine. Per commissione di Cosimo I egli scrisse la *Storia dei tempi*, dal 1536 al '74, con moderazione nei giudizi e con libera schiettezza, valendosi di documenti e di memorie segrete e riuscendo a colorire un quadro compiuto delle condizioni di quell'età d'illuminato assolutismo. Ma la più gran parte dei fiorentini scrittori di storie stettero paghi a narrare i casi fortunosi della loro città, chi restringendosi a quelli di cui era stato testimonio e chi premettendo a mo' d'introduzione il racconto dei fatti più antichi; chi con ispirito mediceo e chi con più o men caldo rimpianto della perduta libertà. Primeggiano fra tutti, per varie ragioni, Jacopo Nardi e Benedetto Varchi.

G. B. Adriani.

(1) D'Ovidio, *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua* 4.ª ediz. Napoli 1895 p. 7.

Jacopo Nardi.

Il Nardi, nato nel 1476, sostenne onorevoli uffici in patria fino al 1530; ma fervido amatore di libertà, fu confinato e spogliato de' suoi beni quando la repubblica cadde per sempre. Nel 1535 difese a Napoli contro il duca Alessandro la causa dei fuorusciti (vedi pag. 125) e il resto di sua vita passò in disagiate condizioni specialmente a Venezia, dove lo colse la morte l'11 marzo del 1563. In gioventù scrisse canti carnascialeschi e due commedie; nell'esiglio tradusse con libera eleganza le deche di Livio e compose i suoi dieci libri delle *Istorie della città di Firenze*, che rapidamente trascorrendo dal 1375 al 1494, narrano con ampiezza, ma con qualche lacuna verso la fine, i fatti accaduti da quest'anno al 1538. Quivi il Nardi si studia di essere esatto e imparziale, sebbene non sempre gli riesca e cada talvolta in errori o giudichi secondo la passione politica. Egli ha pagine vive e spigliate, ma in generale lo stile delle *Storie*, scritte negli anni dei dolori e degli scoramenti, ancorché arieggi il Guicciardini, pecca di una cotal languidezza senile.

Benedetto Varchi.

Fautore del reggimento democratico per cui combatté, anche il Varchi (1503-65) ebbe nel '30 l'esiglio; ma tredici anni dopo, il duca Cosimo I lo richiamò, affidandogli l'incarico di narrare i fatti di Firenze dall'ultima cacciata (1527) al ritorno dei Medici. I sedici libri della *Storia* del Varchi si stendono invece fino al 1538 e racchiudono gran copia di notizie per buona parte desunte da fonti ufficiali e private, tra le quali ultime sono le importanti lettere storiche del fuoruscito Giambattista Busini. Ne' suoi giudizi egli è franco — non risparmia neppure Clemente VII, un Medici — e sa conciliare le aspirazioni della sua gioventù e la verità colla devozione a Cosimo, nel quale crede di veder incarnato il principe ideale del Machiavelli. Come narratore è parecchio disuguale, or troppo minuzioso ed ora troppo succinto; il suo stile, elegante e tornito sui modelli classici, cade spesso nel prolisso e nel ricercato.

Il Varchi non fu un ingegno forte e profondo, ma ebbe larga e soda dottrina unita a buon gusto. Le molte opere di vario genere — oltre all'*Ercolano* già ricordato (pagina 101), liriche d'amore e bernesche, canti carnascialeschi, versi latini, lezioni accademiche, versioni dal latino e dal greco, una commedia, ecc. — gli procurarono grande fama e autorità fra' contemporanei ed a Firenze una specie di dittatura fra i molti letterati un po' pedanti e un po'

begli umori, che vi fiorivano allora, riuniti in colleganza dalle Accademie e stretti al principe dal suo munifico mecenatismo.

P. F. Giambullari.

3. Si segnalava fra gli altri in quel consorzio Pierfrancesco Giambullari (1495-1555), membro operoso e consolo nel 1546 dell'Accademía fiorentina. Alieno dai pubblici negozi e dal parteggiare, menò vita tranquilla quasi sempre in patria, godendosi i suoi canonicati e attendendo amorosamente agli studi, massime a studi di lingua, dei quali sono documento due sue non ispregevoli scritture. Compose anche versi e lezioni accademiche d'argomento dantesco; ma il suo nome è specialmente raccomandato alla *Storia dell'Europa*, cui pose mano prima del 1547 e che non condusse oltre al settimo libro. Essa non tratta di fatti contemporanei, come le storie di che abbiamo detto finora, sí di un'età remota (887-947 circa) ed è la prima opera scritta in italiano che, al pari di certe vaste compilazioni latine del medio evo, spazi largamente al di là dei confini d' una nazione. Il Giambullari ne prese l'idea generale e in gran parte la materia dall' *Antapodosis* di Liutprando (vedi vol. I, pag. 5), ma trasferí d'Italia in Germania, come nella sede dell' impero, il centro cui convergono le fila del racconto, or abbreviando e sfrondando ed ora arricchendo di notizie desunte da altre molteplici fonti la narrazione del fiero vescovo di Cremona. Quantunque sollecito di una certa esteriore esattezza, egli non si fa scrupolo di colorire fantasticamente i fatti, pur di sfoggiare la sua perizia descrittiva e oratoria, onde il suo merito è piú d'artista che di storico, d'artista finissimo della parola e della sintassi, irreprensibile nella sua dignità uggiosa, fredda, inefficace.

Bernardo Davanzati.

Ben altra vigoria ha la prosa d'un concittadino del Giambullari e suo collega dal 1547 nell' Accademia fiorentina; dico di Bernardo Davanzati Bostichi (1529-1606), cui le cure di traffichi non fortunati non impedirono di attendere agli studi delle lettere e delle scienze economiche. Dall' Accademia degli Alterati, nobile accolta di giovani vaghi del sapere, che si riuniva dal 1569 in casa di Tommaso del Nero e nella quale egli si chiamò *Il Silente*, gli venne la prima idea di cimentarsi alla traduzione di Tacito per refutar con l'effetto la taccia di floscia, languida, prolissa data alla lingua italiana da Enrico Stefano (Estienne), insigne grecista francese, e dimostrare l'arguzia, la

brevità, « la fierezza » del parlar fiorentino. Cominciò cogli *Annali* nel 1579 e compì la versione di tutte le opere del grande storico antico nel 1603, aiutato e confortato per via da quegli stessi compagni. Dall'Alighieri ei derivò il nerbo dello stile; dagli altri trecentisti la graziosa semplicità; ma persuaso che una lingua viva « debba attignere dal perenne fonte della città le più efficaci e vive proprietà naturali », si giovò dell'uso fiorentino assai più largamente che non solessero i seguaci della dottrina del Bembo. Lo studio d'esser breve (riuscì infatti a superare la stringatezza dell'originale) rende talvolta il Davanzati oscuro; « l'aria bellissima di familiarità e disinvoltura » che diede al suo testo, non ritrae fedelmente l'austera gravità tacitiana; qua e là, ma assai raramente, disturbano alcuni plebeismi od arcaismi; tuttavia per lo stile nervoso, plastico, rapido, originalissimo fra il dilavato vaniloquio accademico de' contemporanei, il *Tacito* del Davanzati è ben degno del giudizio che ne diede il Foscolo quando lo disse « la traduzione più meravigliosa che mai sia stata fatta ». Pregi non dissimili hanno la *Storia dello scisma d'Inghilterra*, riduzione d'un libro latino del gesuita inglese Niccolò Sanders, alla quale il Davanzati si accinse con intenti d'arte insieme e di pietà, e alcune minori scritture d'economia politica, d'agricoltura e d'altri vari argomenti.

La storiografia fuori di Toscana.

4. Se Firenze tiene nel secolo XVI il primato per il numero e il valore de' suoi scrittori di storia, non v'ha forse città di qualche importanza che non ne vanti almeno uno, narratore dei casi della sua patria o di tutta Italia o di straniere nazioni. Venezia ebbe i suoi storiografi ufficiali in Pietro Bembo e in Paolo Paruta, l'un dei quali (vedi pagina 97) narrò nella *Historia Veneta*, scritta prima in latino e poi da lui stesso volta in italiano, i fatti della repubblica dal 1487 al 1513 con copia di notizie saviamente scelte e vagliate, ancorché senza vigoria di sintesi e senza vera arte di storico, in istile pomposo e classicheggiante; e l'altro, sappiamo (pag. 129), i fatti dal 1513 al 1551. Una fonte preziosa offre alla storia di quel secolo Venezia stessa colle *Relazioni* de' suoi ambasciatori, che sparsi per le corti d'Italia e d'Europa, ritraevano in quella loro prosa sobria e perspicua le figure dei principi, rappresentavano le condizioni politiche, sociali, economiche dei vari stati e scrutavano con mirabile acume il presente

P. Bembo.

Le Relazioni degli ambasciatori veneti.

e il futuro andamento dei pubblici eventi. A Genova per commissione della Signoria Jacopo Bonfadio da Gazzano sul Garda (1500 circa - 1550) scrisse in latino gli *Annales Genuensium* dal 1528 al '50 con libera severità di giudizio e gagliarda vivezza di classiche eleganze; e Uberto Foglietta, genovese (1518-81), richiamato in patria dopo un lungo esiglio nel 1576, la *Historia* della repubblica dalle origini al 1527, studiosamente chiarendo con buona critica gli antichi fatti ed esponendoli in bello e vigoroso latino. Appropriata nobiltà di stile italiano ha la *Istoria del regno di Napoli*, dal 1250 al 1487, del napoletano Angiolo di Costanzo (circa 1507-1591), che già ricordammo tra i lirici (pag. 169); ma al buon ordine del racconto e alla copia delle savie riflessioni sui particolari, non si accompagnano in essa serenità e larga profondità di giudizi. Un altro napoletano, Camillo Porzio (circa 1530-1580), narrò in forbito italiano la *Congiura dei baroni* del Regno contro Ferdinando I (1486), attingendo dagli atti del processo, ma trascurando particolarità drammatiche, ampliando dove la situazione si adattasse ad esercizi di vacua rettorica o a ricami di belle frasi e non di rado alterando l'ordine e la sincerità del racconto. La sua cura è tutta nella forma e in una superficiale imitazione di Sallustio o del Machiavelli, talché la *Congiura* non ha il pregio della verità storica, ma quello soltanto di una pulita eleganza, priva di ogni intima efficacia. Più vasto è il disegno, ma non migliore l'esecuzione della *Storia d'Italia*, della quale soltanto due libri ci sono rimasti. Il Porzio vi si accinse verso il 1568, proponendosi di continuare un'opera che aveva levato grande rumore a mezzo il secolo, le *Historiae sui temporis* di Paolo Giovio.

J. Bonfadio. — U. Foglietta. — A. Di Costanzo. — C. Porzio.

5. Nato a Como nel 1483, il Giovio visse a Roma al tempo di Leone X esercitando l'arte medica e sollazzandosi fra le baldorie che allietavano allora la città eterna. Anche Clemente VII lo ebbe caro e lo creò nel 1528 vescovo di Nocera de' Pagani; ma sotto Paolo III il Giovio, vedendosi trascurato e contrariato nelle sue aspirazioni, si tenne lontano dalla curia e soggiornò molto in patria, nella villa sontuosa che con fine gusto d'artista s'era edificata a specchio del lago e dove aveva radunato, con cure durate quasi tutta la sua vita, molti oggetti d'arte e una collezione ricchissima di ritratti a pennello. Questa illustrò egli stesso nelle due serie di *Elogia virorum bellica virtute* e *literis*

Paolo Giovio.

illustrium. D'altri principi, come dei Gonzaga e dei Medici, godette pure la grazia profittevole, ed era appunto alla corte di Cosimo, quando morì nel 1552. Le sue *Historiae*, latine come quasi tutte le molte altre opere di lui, si stendono dal 1494 al 1547 con due ampie lacune, alle quali in parte suppliscono le sue *Vitae* spicciolate di Alfonso I d'Este, d'Adriano VI, del marchese di Pescara, ecc. Non sono, le *Historiae*, un'opera d'organamento vigoroso e compatto, ma in più luoghi hanno vivace e colorita l'esposizione dei fatti; i quali il Giovio raccolse in gran copia attingendo le sue informazioni a fonti autorevoli e dirette. Avido com'era di lucro, voleva che l'immortalità distribuita dalla sua penna gli fruttasse; talché non si fece scrupolo di colorire in vario modo il vero, secondo che portavano i suoi debiti d'odio o di gratitudine, senz'essere però così sfacciatamente venale come dissero i suoi nemici e troppo spesso ripeterono i posteri.

Storici italiani di nazioni straniere.

6. Non discorreremo partitamente le storie di nazioni forastiere, della Francia, della Spagna, della Germania, dei Paesi Bassi, ecc., che furono scritte da italiani, per lo più in latino, nel corso di quel fecondissimo secolo XVI; ma non trascureremo di rammentare che alla nostra storiografia porsero argomento anche i grandi viaggi onde l'età del Rinascimento è gloriosa, e le terre novamente scoperte o raggiunte per nuove e men difficili vie. Pietro Martire d'Anghiera (1459-1526), acuto osservatore in certe sue lettere delle vicende politiche d'Europa, uomo di stato e guerriero vissuto lungamente alla corte del re Cattolico, narrò per primo nelle otto deche *De rebus oceanicis et orbe novo* le scoperte di Colombo e ne descrisse le vicende con profondo senso scientifico. Quanto a questo gli rimane assai inferiore, ma lo supera nell'eleganza dello scriver latino il gesuita bergamasco Giampietro Maffei (1535-1603), autore di sedici libri *Historiarum indicarum*, dove per commissione del re Arrigo di Portogallo narrò la scoperta del passaggio marittimo alle Indie orientali e lo stanziarsi dei Portoghesi in quelle plaghe remote, dando precipua importanza all'apostolato religioso dei conquistatori.

Pietro Martire.

G. P. Maffei.

Relazioni di viaggi.

In codeste opere le parti di carattere storico si alternano naturalmente ad ampie e minute descrizioni di luoghi, di genti, di costumi, come nelle relazioni stese direttamente dai viaggiatori, preziose scritture che fanno bella

testimonianza non solo del coraggio e della perizia nell'arte nautica, ma anche della perspicacia scientifica degli Italiani. Accanto a quelle, e del Cinquecento e più antiche, raccolte e rimaneggiate dal veneziano Paolo Ramusio nei tre volumi (1554-59) *Delle navigationi et viaggi*, figurano degnamente le lettere che un fiorentino, Filippo Sassetti, scrisse dall'India. Le disagiate condizioni di sua famiglia e la sua vaghezza di veder cose nuove lo spinsero a lasciare nel 1578 la vita tranquilla che menava in patria fra gli studi letterari e le conversazioni geniali delle accademie e si trasferí nella penisola iberica, a Madrid, a Siviglia, a Lisbona, per esercitarvi la mercatura, e di là cinque anni dopo sulla costa del Malabar come soprintendente al commercio spagnuolo delle spezierie. Aveva quarantott'anni quando morí a Goa nel 1588. Le sue lettere scritte dall'India sono una miniera di notizie sul clima, sulla flora, sui costumi, sulla religione, sulla scienza, sulla lingua, sul commercio del paese, raccolte con curiosità inesauribile, con fine spirito d'osservazione, con cauto e sicuro discernimento. E il Sassetti descrive tutto con vivacità ed evidenza, in istile semplice e incisivo, mentre tutto condisce garbatamente della sua buona arguzia fiorentinesca.

F. Sassetti.

7. Quantunque le forme tradizionali del racconto classico largo e solenne predominassero, come abbiamo veduto, nella storiografia del Cinquecento, tuttavia non venne meno la consuetudine, viva ancora a' dí nostri non solamente nelle cronache dei giornali, di registrare i fatti alla spicciolata via via che accadevano, senza studio di collegamenti logici e di esteriori ornamenti. Cosí fece — e basti fra i tanti questo esempio veramente insigne — Marino Sanudo, cittadino veneziano cospicuo (1466-1535), prima nella cronaca *De adventu Caroli regis Francorum* (1494-95) e poi ne' cinquantotto monumentali volumi de' suoi *Diari*, che si estendono dal 1496 al 1533. In quel suo ibrido linguaggio farcito di parole dialettali e di latinismi, il Sanudo tenne nota giorno per giorno dei fatti grandi e piccini della sua patria, spargendo a piene mani tra le rubriche della sua narrazione, spesso colorita ed efficace, lettere pubbliche e private, relazioni di ambasciatori e di commissari, deliberazioni dei capi dello Stato, poesie, tutto un cumulo di documenti insomma, dal quale esce illuminata dalla vivida luce della realtà la storia politica, sociale, economica, non pur di Venezia, ma di tutta Italia in quel procelloso periodo.

Cronache e Diari.

Marino Sanudo.

La critica storica e la storia erudita.

8. I diari e le cronache in una coi documenti diplomatici offrono, ben si sa, il materiale primo alla ricostruzione storica del passato, materiale che deve essere criticamente saggiato e vagliato, quando non si voglia edificar sulla rena o cadere in false o inesatte interpretazioni delle notizie che ne derivano. I solenni storici di cui abbiamo tenuto parola, non seguirono sempre codesta via; o tutti intesi a dar forma spedita ed elegante al loro racconto, trascurarono di far conoscere il lavorío critico che pur avevano compiuto. Ma altri cinquecentisti coltivarono con larga dottrina e metodo sicuro la storia erudita e la critica storica, iniziando studi che grandeggiarono nelle età successive. Illustratori dei costumi e degli eventi di età remote mediante i sussidi della filologia, dell'archeologia e della diplomatica, abbiamo già ricordato (pag. 96) il Panvinio e Carlo Sigonio. A Firenze il benedettino Vincenzo Borghini (1515-80), spedalingo degli Innocenti, consacrava la sua vasta erudizione e il ben disciplinato acume critico all'indagine delle origini della sua città e d'altre terre di Toscana e nei *Discorsi vari* esponeva in istile pulito e disinvolto il processo e i risultamenti delle sue indagini. Ivi stesso Scipione Ammirato (1531-1601) leccese di patria, ma fiorentino per origine e per lunga dimora (dal 1570), frugava con curiosità e metodo moderni fra le carte d'archivio e ne traeva i documenti su cui per gran parte narrò la *Storia fiorentina* dalle origini al 1574 e tessé la genealogia delle famiglie fiorentine e napoletane. Ed a Roma il cardinale Cesare Baronio da Sora (1538-1607) pubblicava dal 1588 al 1607 i dodici volumi de' suoi *Annales ecclesiastici*, opera gigantesca nella quale la storia della Chiesa fino al 1198 fu per la prima volta esposta con bell'ordine e sintesi gagliarda sulla base dei documenti e d'altre antiche scritture messe a profitto con sano criterio.

Vinc. Borghini.

Scip. Ammirato.

Cesare Baronio.

La biografia.

9. La viva coscienza ch'ebbe il Rinascimento delle facoltà umane e delle energie individuali, aveva già nel secolo XV rinnovate le forme e i modi di un particolare genere di storia, della biografia, alla quale furono modello specialmente le *Vitae* svetoniane (vedi per un es. pag. 39). Nel medio evo la biografia d'un uomo illustre era solitamente un esempio di virtú proposto all'imitazione dei lettori o un omaggio reso ad un alto ufficio o un ammonimento per i perversi. Ora, nel Rinascimento, chi prende a scrivere una *Vita* mira soprattutto a mettere in rilievo

il carattere morale dell'uomo ed a fermare cosí il giudizio dei coetanei e dei posteri intorno a questo; quindi pone sua cura non tanto nel racconto dei fatti piú cospicui quanto nel riferimento di quegli aneddoti pittoreschi o di quelle personali abitudini, che meglio valgono a contrassegnare fra' suoi simili l'individuo. La biografia diviene ritratto. Con siffatti criteri, congiunti talvolta, specie verso la fine del secolo, anche agli intenti moraleggianti e religiosi, moltissime *Vite* furono composte nel secolo XVI, in italiano e in latino, ampie e succinte, spicciolate e adunate in raccolte, di letterati, d'artisti, d'uomini d'arme e di stato, di principi, di scienziati, di santi, di apostoli della fede. Ne scrissero il Giovio, il Nardi, il Sassetti, il Baldi, il Maffei, per non ricordare se non nomi noti.

Giorgio Vasari.

La raccolta piú famosa e piú importante si è quella, messa a stampa nel 1550, delle *Vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari d'Arezzo (1511-74), pittore fecondissimo, ma ammanierato (vedi pag. 81), e migliore architetto — è sua la fabbrica degli Uffizi —, vissuto lungamente a Firenze, dove fu discepolo di Michelangelo e di Andrea del Sarto ed esplicò poscia la piú gran parte della sua operosità artistica in tele, in grandi affreschi e in magnifici apparati di feste medicee. Le *Vite*, che in numero di oltre dugento vanno da Cimabue ai contemporanei dell'autore, anzi a lui stesso, raccolgono in sé la storia di tutta la luminosa ascensione dell'arte italiana dal suo primo risorgere allo splendore della sua piena maturità. Vi si notano alcuni errori di fatto, inesattezze nella cronologia e una certa innegabile parzialità di giudizio verso gli artisti toscani; ma questi difetti non bastano ad oscurare i loro grandi pregi di sostanza e di forma. Ivi sono in gran copia notizie, aneddoti e, quel che piú monta, descrizioni accurate di pitture, di edifici, di statue; ivi palpita un caldo amore dell'arte e domina un alto concetto della sua dignità; infine lo stile, ancorché talvolta prolisso, è semplice, vivo, efficace, come nel discorso parlato di una persona colta e d'ingegno.

Le autobiografie.

10. Il carattere di ritratto morale che abbiamo rilevato nelle *Vite*, appare ancor piú evidente nelle autobiografie cinquecentistiche, nelle quali lo scrittore, come già Dante nella *Vita nuova* e il Petrarca nel *Secretum* e in alcune lettere, suol dipingere con maggior compiacenza la sua vita interna che le sue esteriori vicende. Esempi, la con-

solatoria del Guicciardini a sé stesso e il *Soliloquio* del Paruta, già ricordati (pagg. 123, 130). Ben diversa da questi scritti, come assai scarsa d'osservazioni introspettive, eppure mirabilmente rappresentativa della figura morale d'un uomo, è l'autobiografia di Benvenuto Cellini.

Benvenuto Cellini.

Questo stranissimo artefice, nato a Firenze il 1.º novembre del 1500, a quattordici anni si mise all'orafo e prima per apprendere, poi per esercitar la sua arte o per sottrarsi a pene e vendette alle quali si trovò esposto piú volte grazie al suo temperamento manesco e violento, ebbe spesso a tramutarsi fino al 1540 d'una in altra città d'Italia. Piú lunga dimora che altrove fece a Roma, andatovi primamente nel 1519, e vi menò vita gioconda nel consorzio di artisti e di musici, acquistando fama di orefice ed incisore sopra ogni altro provetto. Là al tempo del sacco, fattosi archibugiere e bombardiere, uccise, se s'ha a prestargli fede, il connestabile di Borbone e recò gravi danni ai nemici; da Clemente VII ebbe commissioni di ricchi lavori e nel 29 l'ufficio di maestro della zecca pontificia; sotto Paolo III i suoi meriti d'artista gli valsero il perdono d'un omicidio, ma non poté sfuggire alla persecuzione mossagli dal nipote del papa, Pier Luigi Farnese, e fu per un anno prigione in Castel S. Angelo (1538-39) come reo di essersi appropriate gioie di Clemente VII. Poco dopo (1540) passò in Francia, dove già prima aveva fatto un breve soggiorno. E visse per cinque anni a Parigi generosamente protetto da Francesco I e fornito di un annuo assegno e d'un comodo alloggio nel palazzo del Petit-Nesle, lavorando per quel re, che si compiaceva d'averlo al suo servigio. Nel '45 tornò in Italia e pose sua stanza a Firenze, dove per commissione del duca Cosimo compí, fra altre opere di scultura, il suo capolavoro, cioè il Perseo, che adorna la Loggia dei Lanzi sulla piazza della Signoria. Invidie di emuli, avversioni suscitate dal suo fare altero e impetuoso, molestie di liti, malattie gli amareggiarono gli ultimi anni. A Firenze morí ai 14 di febbraio del 1571.

L'autobiografia del Cellini.

11. Orefice, cesellatore, scultore, Benvenuto Cellini occupa un posto segnalato nella storia dell'arte specialmente per l'elegante finezza del disegno e dell'esecuzione, finezza che tradisce anche nelle sue maggiori sculture le qualità e le abitudini dell'orefice. Tuttavia è certo che le opere dell'artista hanno ricevuto luce e rilievo dalle opere dello

scrittore, massime dalla singolarissima autobiografia, che Benvenuto mise insieme, parte scrivendo e parte dettando a un *fanciullino* quattordicenne, tra il 1558 e il '66, non conducendola però oltre ai fatti del '62. La cronaca domestica in uso tra' Fiorentini (vedi pag. 37) vi si restringe a racconto dei casi individuali senza perdere della sua semplice sincerità, e l'immagine dello scrittore ne balza fuori in tutta la sua interezza, viva e vera. Il Cellini ha rappresentato sé stesso qual fu realmente, energico, coraggioso, dotato d'un'esagerata coscienza del suo valore, spavaldo, vendicativo, collerico, superstizioso, insofferente di freni, affettuoso coi parenti, un bizzarro miscuglio di vizi e di virtú sconvolto da una non mediocre dose di pazzia e signoreggiato da un irresistibile amore per l'arte; e intorno a sé, tutta una galleria di figure ritratte con mirabile evidenza e con rilievo, sto per dire, michelangiolesco, moventisi sullo sfondo di un quadro pieno e colorito dei costumi di quell'età.

La veracità dell'autobiografia celliniana, dimostrata dal riscontro d'altre testimonianze, si intravede nella nativa spontaneità dello stile. Il Varchi, cui Benvenuto l'aveva inviata perché gliela correggesse, ebbe il buon senso di restituirgliela quasi intatta, cosí che essa ci sta dinanzi quale sbocciò dalla mente dell'autore, fiore olezzante di fresca e campestre fragranza. Se togli alcun luogo, dove la ricerca della sintassi letteraria avviluppa e deforma la sintassi popolare, il Cellini scrive come pensa e come parla. Le sue idee scendono immediatamente sulla carta nel loro originario disordine; le parole e le frasi, sempre purissime e lucide, piegate talvolta a significati ed usi diversi da quelli del parlar comune e tal altra novamente atteggiate o improntate di un conio originalissimo, zampillano spontanee dalla sua penna come dalle sue labbra di fiorentino arguto e geniale e di piacevole ragionatore. La sintassi, piana e corretta in alcuni tratti, si scosta in piú altri dalle regole sancite dalla grammatica, onde abbondano i periodi di costrutto puramente logico, i passaggi bruschi dal discorso diretto all'indiretto, gli intrecci della costruzione coordinata colla subordinata, le ardite ellissi e gli anacoluti. Nella prosa celliniana si riflette il discorso vivo del popolo, ma plasmato in foggia tutta personale dall'ingegno vivace, dal gusto sicuro, dal sentire gagliardo, insomma dall'arte incosciente dello scrittore. O racconti

le sue bravure o i suoi delitti, o ritragga scene comiche, o esprima sentimenti d'ira, di pietà, di meraviglia, o descriva le trepide gioie, le fatiche, le ansie, i suoi trionfi d'artista, egli ottiene, con quel suo stile mirabilmente duttile, un'efficacia che incanta e per la quale la sua autobiografia è uno dei piú dilettevoli libri di tutta la nostra letteratura.

Caratteri generali della novellistica.

12. Se nella storiografia vive la memoria dei grandi avvenimenti pubblici, la novella del secolo XVI rappresenta ancor meglio della commedia (alla quale apprestò non di rado la materia), le condizioni della vita sociale e domestica di quel tempo. Essa narra per lo piú fatti privati, inganni sottilmente orditi e malignamente condotti a termine, burle piú o meno innocenti, strane e inaspettate avventure, tragici casi. I suoi soggetti attinge dalla tradizione orale o scritta, dalla storia, dalla realtà contemporanea, che arricchisce ed abbella di frange e ricami. Di rado inventa; piú di spesso innesta vecchi motivi in una nuova tela; talvolta anche ripete racconti di scrittori piú antichi o rifacendoli liberamente o seguendoli con fedeltà discreta o ricopiandoli con plagio sfacciato.

Assai numerosi anche i cultori di questo genere letterario; i quali tutti hanno l'occhio, del pari che i loro predecessori quattrocentisti, al Boccaccio come ad insuperabile modello; eppure ciascuno si studia di dare alle sue novelle un carattere particolare sia quanto ai temi e sia quanto alla forma. Chi preferisce la novella ampia e complessa e chi l'aneddoto breve, il motto arguto, la facezia leggera; chi si compiace specialmente di episodi da cronaca cittadinesca e chi alterna al comico il tragico; chi si vale della novella per proporre un quesito o avviare una discussione e chi infine s'industria di derivarne la spiegazione di qualche trito proverbio. Quasi ogni regione italiana contribuisce a questa fioritura e se in Toscana prevale la novella borghese, nell'Italia superiore, dove lo spirito etnico è portato piú che altrove ai racconti di straordinarie avventure, fiorisce la novella romanzesca. Come gli autori comici, cosí i novellatori mirano essenzialmente a sollazzare i lettori o gli ascoltatori e volentieri trattano soggetti licenziosi e indecenti; dopo la metà del secolo però, cedendo anch'essi allo spirito dei tempi mutato, vogliono farsi maestri di morale e con tal proposito, che va, com'è naturale, a detrimento della piacevole festività, scelgono i temi e danno loro un particolare atteggiamento.

Il *Decameron* non soltanto è il modello su cui la novella foggia la sua ossatura e il suo stile e donde prende talvolta temi e frasi, ma anche suggerisce spesso — quantunque possano avervi conferito pur le reali consuetudini della vita — invenzioni acconce a raggruppare e collegare in un tutto i disparati racconti. Infatti accanto alle novelle spicciolate, come sono la *Novella di Belfagor arcidiavolo* del Machiavelli, libero rifacimento a fine satirico di una fola orientale, e la commovente leggenda di *Giulietta e Romeo* narrata dal vicentino Luigi da Porto (m. 1529), il Cinquecento ci ha tramandato molte collezioni di novelle strette in una cornice di stampo boccaccesco, come le *Cene* del Lasca, le *Piacevoli Notti* di Gianfrancesco Straparola da Caravaggio e gli *Ecatommiti* di Giambattista Giraldi.

novellieri del Lasca,

13. Il Lasca, che già conosciamo come autore di versi faceti e di commedie, immaginò che le sue novelle fossero narrate a Firenze da una lieta brigata di giovanotti e di donne, prima e dopo cena, la sera dei tre ultimi giovedí d'un carnevale tra il 1540 e il '49. Dovevano essere trenta; ma o ch' egli non fornisse il disegno o che alcune andassero perdute, noi ne abbiamo solo ventidue oltre all'*Introduzione al novellare.* Tranne due che tragicamente finiscono, queste novelle trattano di beffe o di imbrogli orditi affinché ne resti scornato e ingannato un pedante o un prete o alcun altro *nuovo pesce*; sono comiche dunque e vivamente rispecchiano anch'esse, come le commedie del Lasca, la gaiezza della società fiorentina. Il loro pregio non è tanto nell'invenzione, debole solitamente e non originale, quanto nell'efficace rappresentazione di scene e di persone, nello stile semplice e leggiadro e nella grazia spontanea della lingua tersissima.

dello Straparola,

14. Lo Straparola pone la sua brigata novellatrice in un'isoletta della laguna Veneta, ridente allora di giardini giulivi e di ville sontuose, a Murano. Sono gentildonne, donzelle e cavalieri, che radunati nel palazzo di Ottaviano Maria Sforza, vescovo di Lodi, passano lietamente le ultime notti di carnevale danzando, cantando e raccontando piacevoli storie, ciascuna delle quali si chiude con un indovinello. Il trattenimento dura per tredici notti e le novelle sono complessivamente settantatré. Il loro più cospicuo carattere, quello per cui si scostano dalle altre della loro età, è la prevalenza dell'elemento fantastico. Lo Straparola

si giova bensí di molte fonti letterarie e deriva, per esempio, dal Boccaccio, oltre all' idea del racconto-cornice, qualche tema o spunto di tema, ripetendone talvolta fin le parole; ma in ispecial modo si compiace di raccogliere dalla tradizione orale le *fiabe* del popolo e di rinarrarle cosí come le trova senza togliere o attenuare quel ch' è in esse di meraviglioso e di soprannaturale. Vulgatissime in tutta Europa e delizia ancor oggi dei bambini sono fra cent' altre le fiabe del *Re Porco* e dell' *Augellin bel verde*, che appunto nelle *Piacevoli Notti* si trovano per la prima volta messe in iscritto. Gli altri novellatori invece, quando attingevano al gran fiume della tradizione popolaresca, o non si dipartivano dalle invenzioni piú verosimili o si studiavano di dare al racconto l' apparenza della veracità. Quantunque le fiabe sotto alla penna dello Straparola assumano forma regolare e una certa pomposa veste stilistica, pure non perdono interamente la loro originaria ingenuità e quel dolce spirito di simpatia per l'innocenza perseguitata che solitamente le anima. Lo scrittore caravaggese riesce assai meglio in esse che nelle novelle comiche o drammatiche, che pure non scarseggiano nella sua raccolta e nelle quali piú evidenti appaiono i difetti della sua arte grossolana. Egli non ha l' arguzia vivace dei Toscani, né l' attitudine a creare figure ben delineate o a ritrarre efficacemente scene complesse; il suo stile è disuguale, stentato, prolisso; la sua lingua povera e impacciata.

del Giraldi.

15. Le *Piacevoli Notti* furono pubblicate in due volumi dal 1550 al 53; dodici anni dopo, nel 1565, vennero in luce per la stampa gli *Ecatommiti* dell'autor dell'*Orbecche* (v. pag. 189). Come il *Decameron* comincia colla descrizione della peste fiorentina, cosi la raccolta giraldiana colla descrizione del sacco di Roma. Una brigata di gentiluomini e di gentildonne romane, scampata a quella rovina, per fuggir la moria e le tribolazioni che ne conseguirono, fa vela da Civitavecchia per Marsiglia e durante la navigazione si vien sollazzando col racconto di storie d'amore, d'atti eroici. di fatti romanzeschi, di gaglioﬀerie, di burle, di facezie. Codeste novelle sommano non a cento, come dice il titolo del libro, sibbene a centododici, racchiudendone dieci anche l' *Introduzione* che precede alle dieci *deche* e due essendone accodate alla quinta deca. Il Giraldi in alcune ripete e rifà soggetti trattati da piú antichi novel-

latori; in parecchie altre — e sono quelle che destano il maggior interesse — narra aneddoti, verosimilmente storici, della vita cortigiana di Ferrara e di Roma; molte infine trae dalla sua tutt'altro che vigorosa ed agile fantasia. L'intento ch'ei si propone, è di dare per via d'esempi ammaestramenti morali; epperciò nelle sue novelle la virtú contrastata finisce sempre col trionfare e il vizio riceve la sua punizione, lo stato matrimoniale è esaltato come il piú perfetto, le donne di mala vita sono messe in cattiva vista, l'avarizia, l'ingratitudine, l'inganno restano vituperati. Come il Giraldi sceneggiò nelle tragedie il soggetto di alcune sue novelle (cfr. pag. 190), cosí da una di queste (III, 7) lo Shakspeare trasse l'*Otello*, avvivando col soffio potente del suo genio il dramma della gelosia, ordito piuttosto che svolto dalla grama arte del ferrarese. Il quale per la goffaggine dello stile artificiato e pretensioso, per la monotonia delle formole descrittive, per la freddezza scolorita con che ha ritratto cose e persone, è dei piú pesanti e infelici novellatori che abbia la letteratura nostra. Era un critico acuto e giudizioso e, povero illuso, sciupò la sua fama col voler fare dell'arte.

Agnolo Firenzuola.

16. I pregi della lingua, candidissima, agile, viva, assai piú che quelli della contenenza, raccomandano all'attenzione nostra gli scritti di un altro novellatore, di Agnolo Firenzuola (1493-1545 o 46). Apparteneva alla famiglia Giovannini, che originaria di Firenzuola, picciolo castello appiè dell'Alpe tra Firenze e Bologna, s'era da piú generazioni trapiantata a Firenze. Quantunque amante della vita gioconda e del donneare, vestí l'abito di monaco vallombrosano; ma nel '26 fu da Clemente VII sciolto dai voti senza perdere però il diritto ai benefici che potesse avere dall'ordine. Tenne infatti alcune abbazie, i redditi delle quali gli permisero di lasciar Roma, dove era vissuto sotto i due papi medicei esercitando l'avvocatura, e di ritirarsi a Prato per attendervi liberamente al culto *delle dilettevoli Muse*. In parte a imitazione del *Decameron* si accinse a scrivere i *Ragionamenti d'amore*, che dovevano comprendere sei giornate e riferire i piacevoli trattenimenti di tre colti giovani e di tre donne nell'amena villa di Pozzolatico presso Firenze. Gli uni e le altre dissertano ampiamente su questioni d'amore, alternando a queste la recitazione di poesie e il racconto di novelle, una per ciascuno. Ma solo la prima giornata è compiuta (1525) e delle

altre solo quattro novelle: in tutto dunque abbiamo dieci novelle, licenziose e, secondo l'usanza dei cinquecentisti toscani, semplici e leggere, a strazio specialmente dei corrotti costumi del clero. Narratore leggiadro, tutto grazie e bei modi del parlar cotidiano si rivela il Firenzuola anche nella *Prima veste dei discorsi degli animali* (1541) e nell'*Asino d'oro*. Quella è una libera traduzione, con alcune giunte ed omissioni, di un libro spagnuolo, derivato per lunga sequela di rifacimenti in latino, in ebraico e in arabo dall'antichissima raccolta di novelle e favole indiane intitolata *Il Panciatantra*. Messer Agnolo mantiene fedelmente la trama e in generale le storie che vi sono intessute; ma cambia i nomi delle persone, degli animali e dei paesi, trasferendo, non senza cadere in qualche contradizione, le scene d'Oriente in Occidente e spesso in Toscana. Così anche nell'*Asino d'oro*, traducendo il noto romanzo d'Apuleio, egli si studiò di adattarlo alle idee del suo tempo e alle sue proprie condizioni, variò luoghi e persone e sostituì al protagonista Lucio sé stesso, che, imbestialito dalle colpe, dagli errori e « dall'asinino studio delle leggi civili » è redento dall'amore.

Matteo Bandello

17. Di molti altri novellatori cinquecentisti non accade parlare; ma un ricordo segnalato merita quello che fra tutti primeggia per la copia e la varietà nella sua produzione, Matteo Bandello da Castelnuovo sulla Scrivia. Egli nacque intorno al 1480 e giovane entrò nel convento milanese delle Grazie ascrivendosi all'ordine domenicano. Dopo non brevi peregrinazioni a Genova, a Firenze, a Napoli, in Calabria, si stanziò nuovamente a Milano (circa il 1506), dove frequentò le più cospicue famiglie ed entrò nelle grazie dei Bentivoglio, allora esuli da Bologna. Più volte per soddisfare ad incarichi diplomatici da loro ricevuti ebbe ad intraprendere viaggi anche oltr'Alpe; ma da Milano non si partì stabilmente se non dopo la battaglia di Marignano (1515), quando tornata la città in potere dei Francesi, egli si trasferì a Mantova. Quivi divenne familiare d'Isabella Gonzaga ed ebbe occasione di frequentare le minori corti gonzaghesche dei dintorni, acquistandovi amici e protettori. L'assunzione di Francesco II Sforza al ducato di Milano (1521) lo indusse a por di nuovo colà la sua sede; ma avendo, siccome pare probabile, partecipato alla congiura del Morone, dovette fuggirne (1526) ed entrò nel campo della Lega santa come segretario di

Luigi Gonzaga. Passato poi (1528 circa) al servizio di Cesare Fregoso, capitano al soldo dei Veneziani prima e poi di Francia, fu con lui nelle spedizioni militari e nei dolci ozi di Verona e di Castelgoffredo, dove il Bandello fu preso (1537) d'un ideale amore — è il terzo e l'ultimo ch'egli canti, petrarchescamente, nelle sue *Rime* — per Lucrezia Gonzaga, giovinetta bellissima e ricca d'ingegno. Allorché poi, trucidato il Fregoso dai sicari di Carlo V (1541), la moglie di lui, Costanza Rangoni, ebbe onorata ospitalità in Francia da quel re, il Bandello la seguí nell'esiglio a Bassens, dove passò gli ultimi anni attendendo a dar l'ultima mano a' suoi undici canti in ottave *Delle lodi di Lucrezia Gonzaga* (1545) a raccogliere e pubblicare le novelle e ad istruire i figliuoli della Fregoso. Quando nel 1550 un di questi ancora fanciullo fu eletto vescovo della vicina Agen, il frate italiano ebbe forse il titolo di vicario; ma vescovo egli non fu certo mai. In Francia morí probabilmente intorno al 1560.

Il Novelliere del Bandello.

18. Il Bandello scrisse le sue novelle cosí alla giornata dal 1505 fino all'età piú tarda e ne diede in luce tre volumi o parti nel 1554; il quarto ed ultimo uscí postumo nel 1573. Sommano a dugento quattordici e non sono legate insieme da un racconto proemiale; ma ciascuna è preceduta da una lettera colla quale il Bandello la dedica ad un amico o ad un protettore o ad una gran dama, ricordando dove, da chi e in quali circostanze sia stata narrata. Egli non sarebbe quindi se non un relatore, e in piú casi possiamo credere che tale sia stato realmente. Svariatissimi i soggetti: fatti storici o leggende dei tempi antichi e medievali, episodi clamorosi o aneddoti modesti della vita contemporanea, tradizioni novellistiche popolari; la generosità di Ciro verso Pantea ed Abradato, la sventura di Sofonisba, la vendetta di Rosmunda, le origini della casa di Savoia, Giulietta e Romeo, Ugo e Parisina, Cesare Borgia in Romagna, le dissolutezze scellerate di Bianca Maria contessa di Challant, decapitata a Milano nel 1526, le beffe toccate al Pomponazzi, il mito d'Amore e Psiche e va dicendo. In sí gran moltitudine di novelle figurano tutte le varietà del genere, dal racconto semplice e breve al racconto che per molteplicità e intreccio di casi assume la complessità e quasi le proporzioni del romanzo. Il Bandello rappresenta fatti e persone alla leggera, senza profondità di analisi psicologiche, come si conviene in

istorie che si immaginano o furono davvero narrate e quasi improvvisate fra il cicaleccio di piacevoli conversazioni. Egli non è fatto per il racconto altamente tragico, né possiede l'arguzia comica del Boccaccio; ma dove entrino vicende fortunose, strane avventure, amori romanzeschi, egli riesce mirabilmente: sa cogliere il lato poetico dei sentimenti e delle cose, mette in rilievo l'aspetto pittoresco dei luoghi, svolge con adeguata larghezza i particolari, riduce il fantastico e il romanzesco alle condizioni della realtà. Una felice disposizione di natura e le condizioni stesse della sua vita variamente avventurosa lo traevano a codesto genere di racconti, nel quale raggiunse talvolta, certo senza che vi ponesse grande studio d'arte, un'assai pregevole efficacia rappresentativa. Perché il Bandello non ha pretensioni né d'arte, né di stile, né di lingua; scrive come parla e « non per insegnare altrui né accrescere ornamento alla lingua volgare, ma solo per tener memoria delle cose che degne gli son parse d'essere scritte ».

Sua importanza storica.

19. Ma il Bandello non è soltanto il maggiore dei nostri novellatori dopo il Boccaccio; egli può ben dirsi anche uno storico della società italiana della prima metà del Cinquecento. Molte delle sue novelle infatti mettono in iscena, plasticamente individuati, personaggi di quel tempo, e in quelle stesse che riferiscono fatti delle età trapassate, si mescolano ed intrecciano con prezioso anacronismo i sentimenti, i costumi, gli artifici moderni agli antichi. Maggiore importanza però hanno per codesto rispetto le lettere dedicatorie, che ci conducono proprio in mezzo a quella vita, negli aristocratici ritrovi dei palazzi signorili e delle corti principesche, a Milano, a Mantova, a Ferrara, a Venezia, a Roma, a Napoli; nelle tende dei capitani fra romor d'armi e d'armati; in amichevoli convegni di gente mezzana. Nello sfondo stanno gli avvenimenti maggiori della storia d'Italia in quel tempestoso periodo e sotto ai nostri occhi sfilano i personaggi che ne furono protagonisti, altri che vi ebbero parte, i loro amici, i loro parenti, i vinti, i trionfatori. In fronte o per entro alle dedicatorie trovi i nomi di Luigi XII, di Leone X, di Giovanni delle Bande nere, di Giangiacomo Trivulzio, di Prospero Colonna, d'Isabella d'Este, del Machiavelli, di Leonardo da Vinci, del Bembo, del Berni e di cent'altri o letterati od artisti o uomini di stato o guerrieri o pensatori o gentiluomini o dame o cortigiane. Tutti gli aspetti della vita

italiana, tutti gli atteggiamenti del pensiero e della coscienza sono in vario modo rappresentati nel novelliere del Bandello, onde a buon dritto questo fu detto « uno specchio magico, nel quale il secolo dello scrittore si riflette e da cui ci si affacciano tutte quelle particolarità caratteristiche, tutte quelle figure principali e secondarie, che si cercherebbero invano nei grandi storici contemporanei ». Soprattutto però ci rivive dinanzi la società signorile colle sue piacevoli conversazioni, dove si parlava d'arte, di lettere, di politica, co' suoi trattenimenti di canti, di musiche, di danze, di giochi, di recitazioni, coi banchetti sontuosi, coi diporti campestri, con tutte insomma le sue costumanze fastose, eleganti, raffinate. Alle quali non di rado fanno strano contrasto — né diversamente andavano le cose nella realtà — la procace libertà dei discorsi e l'incertezza dei principî morali.

Baldassarre Castiglione.

20. Del vivere cortigiano che il Bandello rappresenta in atto nelle dedicatorie delle sue novelle, dettò i precetti il conte Baldassarre Castiglione nella maggiore sua opera, monumento d'altissima importanza storica e letteraria.

Il Castiglione nacque il 6 dicembre del 1478 nell'avito possesso di Casatico presso Mantova ed ebbe la sua educazione classica e cavalleresca a Milano nelle scuole d'umanisti di gran nome e alla corte del Moro. Caduto lo Sforza (1499), entrò al servigio del suo principe naturale Francesco Gonzaga e combatté con lui (1503) nella disastrosa battaglia del Garigliano. L'anno dopo si acconciò con Guidobaldo di Montefeltro duca d'Urbino, che lo ebbe seco in ispedizioni militari e gli affidò onorevoli ambascerie. In quella corte, dove auspici la duchessa Elisabetta Gonzaga e la virtuosa e gentile Emilia Pio, fioriva la cortesia ed aveva culto ogni arte leggiadra, il Castiglione fra i « nobilissimi ingegni » che la frequentavano (sia ricordato per tutti il Bembo; vedi pag. 97), si segnalò per le rare doti della sua mente. Nelle geniali conversazioni primeggiava e alla nobil brigata preparò egli stesso graditi trattenimenti: l'egloga *Tirsi* (vedi pag. 201) da lui composta e recitata insieme col cugino Cesare Gonzaga ed il prologo alla prima rappresentazione della *Calandria* (vedi pag. 193). Anche al successore di Guidobaldo (m. 1508), a Francesco Maria della Rovere, rese apprezzati servigi guerreschi e diplomatici e dopo la morte di Giulio II fu da lui mandato ambasciatore a Roma, dove nel consorzio dei più co-

spicui letterati ed artisti — basti nominare Raffaello — il Castiglione dimorò investito di quell'ufficio fino al 1516. Tornò allora in patria e sposò Ippolita Torelli, ch'egli amò teneramente, come dimostrano le sue lettere e una vaghissima elegia latina spirante soave tristezza per la lontananza, e ch'ebbe il dolore di perdere quattro anni dopo. Nel '20 andò nuovamente a Roma come ambasciatore del giovine marchese Federico Gonzaga e rimase colà fino al '24, quando Clemente VII lo inviò nunzio pontificio alla corte imperiale in Ispagna. La notizia del sacco di Roma lo addolorò profondamente, tanto piú che il papa gliene attribuiva in parte la colpa. Si giustificò e l'innocenza del conte fu riconosciuta; ma la sua salute malferma aveva ricevuto un crollo irrimediabile ed egli morí dopo breve malattia a Toledo ai 7 di febbraio del 1529.

Dicesi che Carlo V a chi lo ringraziò per le onoranze tributate al Castiglione rispondesse: « Io vi dico che è morto uno dei migliori cavalieri del mondo ». Né la lode era esagerata. Adorno d'una coltura soda e geniale, ardito negli esercizi cavallereschi, esperto d'ogni gentil costumanza, prode in armi ed accorto nella trattazione dei grandi affari di stato, il Castiglione in sé riuniva quella molteplice varietà di attitudini e d'abilità, ch'è gloria dell'ingegno italiano nella Rinascenza. Aveva nel contegno, nel gesto, nel discorso una gravità signorile unita a non affettata eleganza; e nel cuore un'ammirazione calda per tutte le cose belle e disdegno per ogni volgarità e per ogni bassezza. Cogli studi e colla consuetudine degli artisti affinò il suo gusto; nelle vicende varie della vita temprò il suo carattere, improntato d'una fierezza e d'una rettitudine morale assai rare in quel tempo. Forse in nessun altro meglio che nel Castiglione appare incarnata quell'ideale immagine dell'uomo di corte ch'egli stesso disegnò e colorí nei dialoghi del suo *Cortegiano*.

e il *Cortegiano.*

21. Vi pose mano nel 1508 e ne compí il quarto ed ultimo libro al principio del 1516. Ma seguitò ancora per molti anni a rifare alcune parti dell'opera ed a limarla, ricorrendo anche ai consigli del Bembo; sicché solo nel 1528 la diede in luce. I dialoghi, evidentemente ispirati da conversazioni reali, s'immaginano avvenuti nel palazzo ducale d'Urbino nel marzo del 1507, e vi prendono parte oltre alla duchessa Elisabetta e ad Emilia Pio, Lodovico Canossa, che fu poi vescovo, nunzio pontificio a

Parigi e ambasciatore di Francesco I a Venezia, Federico e Ottaviano Fregoso dell'illustre famiglia genovese, Giuliano de' Medici, il Bibbiena, il Bembo e molti altri gentiluomini, artisti, musici, letterati. Dopo avere scartato proposte d'altri passatempi, i presenti convengono d'elegger uno della compagnia « a formar con parole un perfetto cortegiano ». Tocca al Canossa, che contradetto di tratto in tratto dagli altri, annovera le qualità necessarie ad un gentiluomo. Lo vuole anzi tutto di nobile stirpe ed esperto nel trattare le armi, dappoiché è questa la vera e principal professione del cortegiano, il quale però deve essere anche uomo di lettere e parlatore piacevole, sapere di musica ed avere qualche cognizione di pittura. Egli non ostenti mai queste sue varie facoltà e in ogni cosa cerchi la grazia e l'eleganza spontanee, fuggendo l'affettazione. La seconda sera il Fregoso aggiunge altre regole di vita, dimostrando « in qual modo e maniera e tempo debba il cortegiano usare le sue bone condizioni ed operar quelle cose che già s'è detto convenirsegli » e la conversazione verte sulla gentilezza e l'amabilità del conversare, sulle fogge del vestire, sulla scelta degli amici, finché il Bibbiena, il piacevole autore della *Calandria*, non si fa a trattare distesamente delle *facezie* infiorando il suo dire d'una quantità d'aneddoti gustosi. La terza sera il magnifico Giuliano disegna il ritratto della perfetta *donna di palazzo*, nella quale si richiedono piacevole affabilità, modestia e onestà d'atti e di parole e, acconciamente modificate, alcune delle qualità del cortegiano. In materia d'amore sono qui esposti precetti di morale severa, che non sempre erano osservati nella vita. La quarta sera infine Ottaviano Fregoso dimostra come il cortegiano debba esser adorno di tante virtú non per un vano trastullo, ma per valersene ad acquistare la benevolenza e la fiducia del principe e quindi a reggere questo per la via del bene. Poscia il Bembo disserta sull'amore platonico, che è contemplazione razionale della bellezza particolare semplice e pura e scala all'anima innamorata per salire sino alla suprema felicità, alla bellezza divina.

Coll'*Orlando Furioso* e col novelliere del Bandello, il *Cortegiano* forma una triade di opere mirabilmente rappresentative del pensiero e della vita italiana nel piú luminoso periodo del Rinascimento. Ché se nel poema ariosteo l'idealità di cortesia e d'eleganza vagheggiata allora dalla

società aulica brilla attuata in un mondo fantastico e se nelle novelle del Bandello si riflette la realtà schietta ne' suoi vari aspetti, nel *Cortegiano* vediamo la realtà sollevata vicino a quell'idealità da tale che più d'ogni altro veramente le s'accostava.

Alla tela che sommariamente abbiamo esposto, molt'altre questioni s'intrecciano; ad esempio, quella della lingua (vedi pag. 99); e dall'una all'altra passa la conversazione con amabile disinvoltura, mentre il dialogo si svolge agile e vivo dal contrasto delle opinioni con vera partecipazione di tutti i personaggi. Questi poi sono bellamente individuati e ritratti ciascuno co' suoi caratteri storici, colle qualità intellettuali e morali che aveva realmente. Il Castiglione derivò i suoi precetti dall'osservazione immediata delle condizioni della vita moderna, ma talvolta anche dai classici, massime da Cicerone, fondendo insieme, siccom'era costume del suo tempo, il vecchio col nuovo, e tutto esponendo in uno stile dignitoso, eppur semplice, senza contorcimenti né ricercatezze. Quanto alla lingua egli si tenne lontano così dall'affettato toscaneggiare come dall'abuso di parole e forme d'altri dialetti e mostrò « quanto valesse quella loquela aulica che, moderatamente innestando sul tronco toscano latinismi e provincialismi, in ispecie delle provincie romane, sembrava effettuare nella conversazione e nella prosa il volgare illustre che Dante avea vagheggiato per l'alta poesia lirica » (1).

La prosa dottrinale.

22. Il *Cortegiano* ci ha allontanati dalla prosa narrativa e condotti a dire della prosa dottrinale, che, volgare e latina, si svolse rigogliosa nella duplice forma del dialogo e del trattato intorno a materie disparatissime: politica, morale, metafisica, dialettica, teologia dommatica e polemica, dottrina delle arti, filologia, araldica, giurisprudenza, scienze naturali, matematica, anatomia, astronomia e va dicendo. L'autorità degli antichi tiranneggiava il pensiero; pure talvolta o per sua intima vigoria o perché sorretto e fecondato dall'osservazione del reale, questo assorgeva a concezioni originali non senza efficacia sui posteriori avanzamenti delle scienze e della filosofia. Andrea Alciato (1492-1550) sgombrava la giurisprudenza dalle sottigliezze scolastiche e rinnovava lo studio delle leggi romane; Alberico Gentili da Castel S. Genesio nelle Marche (1550-

(1) D'Ovidio, *Le correzioni ai P. S.*, p.

1608) iniziava le dottrine del diritto internazionale; di qualche scoperta o intuizione felice arricchiva la fisica Giambattista della Porta, che già conosciamo (pag. 197); Andrea Cesalpino da Arezzo (1519-1603) ideava la prima classificazione naturale delle piante e forse scopriva la circolazione del sangue; Niccolò Tartaglia bresciano (1500-1557), matematico insigne, trovava la teoria generale delle equazioni di terzo grado. Nelle scuole Aristotile aveva ripreso il sopravvento (cfr. pagina 7); e le sue opere erano tradotte e commentate, mentre fervevano le dispute tra i suoi seguaci e i men numerosi discepoli di Platone. Ma Pietro Pomponazzi da Mantova (1462-1524) acutamente investigava l'essenza dell'anima umana e si elevava all'altissimo concetto morale della virtù premio a sé stessa; Girolamo Cardano da Pavia (1501-76), filosofo e naturalista, in mezzo a mille stranezze e allucinazioni aveva intuizioni geniali precorritrici dell'avvenire; il cosentino Bernardino Telesio (1509-88) combatteva Aristotile e insieme Platone e fondava la scienza dell'uomo sullo studio della natura; Giordano Bruno infine (1548-1600) rivendicava i diritti della ragione sul senso, temperando così il materialismo del Telesio e perveniva ad una concezione panteistica dell'universo. Sennonché delle opere dottrinali, quantunque sia grande la loro importanza nella storia del pensiero, non possiamo qui discorrere partitamente. Basti dire delle più ragguardevoli tra quelle che, scritte in volgare, si segnalano, come i trattati e i dialoghi politici di cui si è parlato nel cap. VII, per il loro valore letterario.

Giov. Della Casa e il *Galateo*.

23. Col *Galateo* non ci scostiamo di molto dalla materia trattata nel *Cortegiano*. Il fiorentino monsignor Giovanni Della Casa (1503-1556), che lo compose tra il 1550 e il 51, fu uomo vago della vita allegra e galante, ma pur tenne uffici ecclesiastici cospicui ed importanti: arcivescovo di Benevento, nunzio apostolico a Venezia dal 1544 al '49, e sotto Paolo IV (1555) segretario di Stato. Fra le sue molte scritture in latino e in volgare, in verso e in prosa (v. pag. 174), è famoso appunto quel trattatello, che egli intitolò *Galateo*, avendo preso a dettarlo a petizione e per consiglio di Galeazzo Florimonte (latinamente *Galataeus*) dotto filosofo e teologo, vescovo d'Aquino e poi di Sessa Aurunca sua patria. Il Della Casa vi espone le regole della buona creanza, insegnando come una persona educata debba contenersi in società, come vestire, come e di quali materie

parlare, quali sconvenevolezze schifare. Qualche piacevole aneddoto varia il suo dire e dappertutto si nota non pure un sentimento fine delle convenienze sociali, ma un arguto spirito d'osservazione. La schietta fiorentinità della lingua e l'eleganza, fors' anche troppo ricercata, dello stile che sa di Trecento, fanno del *Galateo* uno dei più graziosi libretti del Cinquecento italiano.

Gli *Asolani* del Bembo.

24. Intorno alla donna e all'amore, due soggetti cui il Castiglione consacrò, come s'è detto, parte del suo *Cortegiano*, moltissimi scrittori si esercitarono allora in opere od operette speciali. Alcuni trattarono, o in foggia dialogica o in continuate esposizioni, dei costumi e della creanza delle donne in varie condizioni o circostanze di vita; altri, come il Firenzuola, si compiacquero di disegnare a parole una perfetta immagine della bellezza femminile, studiando la forma, le proporzioni, il colorito del viso e delle membra; altri infine dissertarono con ispirazione che varia dal più puro idealismo al naturalismo più volgare, sulle relazioni dei due sessi.

Gran fama ed onore di molte ristampe, d'imitazioni e di traduzioni ebbero nel Cinquecento *Gli Asolani* di Pietro Bembo, venuti primamente in luce nel 1505 con una dedica a Lucrezia Borgia. Sono dialoghi intramezzati dalla recitazione di alcune canzoni petrarchesche, che s'immaginano avvenuti nel castello di Asolo nel Trevisano, residenza di Caterina Cornaro, già regina di Cipro. Vi partecipano tre giovani veneziani, tre donzelle e, il terzo ed ultimo giorno, la regina stessa. Un di quelli sostiene che l'amore è radice d'ogni male; un altro invece che tutte le gioie nascono da esso; il terzo infine distinguendo dimostra come l'amore sia causa di bene quando mira solo alla bellezza dell'anima e del corpo, e sia causa di male quando è appetito di cose turpi. Ma il *vero amore*, conchiude lo stesso giovane riferendo gli ammaestramenti d'un savio eremita, è sempre buono e scevro di patimenti, come quello che è desiderio della bellezza eterna, di Dio, di cui la bellezza terrena è debole riflesso. — La teoria del Bembo deriva evidentemente dal *Simposio* di Platone; ma la forma, artificiata e prolissa, non ha nulla della bella e semplice spontaneità che si ammira nei dialoghi del filosofo ateniese. La lingua, purissima, è grave di locuzioni arcaiche e lo stile, solenne e impettito, imita la più faticosa maniera del Boccaccio.

I dialoghi dello Speroni.

Non hanno maggiore scioltezza di forma i numerosi dialoghi del padovano Sperone Speroni (1500-1588), lettore di filosofia nel patrio studio, erudito e critico di gran fama. Abbiamo già detto della sua infelice tragedia (pag. 190); nei dialoghi trattò argomenti di morale, d'economia, di letteratura, e derivò la materia in parte dagli antichi e in parte dalla sua esperienza d'uomini e di cose. Parlando *Dell' Amore* egli non si eleva alle altezze mistiche del Bembo, ma considera quel sentimento da un aspetto più umano; nel dialogo *Della Discordia* pone in iscena enti astratti e mitologici ed imita l'ironia lucianesca; trattando in un altro *Della Vita attiva e contemplativa* prende a modello Platone. In complesso se nei dialoghi del dotto padovano scarseggiano i pregi dell' arte, essi hanno però vera importanza per la figurazione dei personaggi storici che vi sono introdotti e per la conoscenza delle idee di quel tempo intorno a molte e svariate questioni.

G. B. Gelli.

25. Ad aprire al popolo le fonti salutari della filosofia morale volse l' ingegno agile e pronto Giambattista Gelli (1498-1563), un calzaiuolo fiorentino, d'animo buono e mite, contento del suo, che alternava le fatiche della sua modesta professione collo studio dei filosofi antichi — i greci leggeva nelle versioni latine — e degli scrittori italiani, massime di Dante. Fu tra i fondatori e poi consolo (1548) dell'Accademia fiorentina e vi tenne lunga serie di lezioni; molto tradusse dal latino, in ispecie gli scritti del filosofo Simone Porzio; trattò in due operette questioni di lingua e di storia; compose due commedie, la *Sporta* e l'*Errore*, e canti carnascialeschi; ma la sua fama poggia specialmente sui *Capricci del Bottaio* e sulla *Circe*, i due dialoghi per i quali teniamo parola di lui in questo luogo.

I *Capricci del Bottaio.*

Nel primo, diviso in dieci *Ragionamenti*, che in parte vennero a stampa nel 1546 e tutti due anni dopo, il Gelli finge di riferire « alcuni ghiribizzi che *avrebbe fatto* seco stesso un certo Giusto bottaio da san Pier Maggiore » e che un ser Bindo notaio, suo nipote, avrebbe raccolto stando in una camera accanto a lui. La personalità del vecchio bottaio viene ad essere come sdoppiata. Questi ragiona per dieci mattine consecutive colla sua anima, che rappresenta « il giudizio maturo della ragione esercitata al filosofare e illuminata dal vero », mentre egli, Giusto, si mostra irretito negli errori e nelle superstizioni volgari. La conclusione cui si arriva attraverso a mille digressioni su sva-

riati argomenti di morale, di religione, di metafisica, di letteratura, è che l'uomo per essere felice deve sottomettere la parte sua sensitiva alla razionale e volgere i suoi desideri non all'effimera bellezza delle cose terrene, sí alle cose ultramondane, immutabili, eterne. — Non dissimile è il concetto fondamentale della *Circe*, dove il Gelli si propose di mostrare come la maggior parte degli uomini, traviata dagli allettamenti e dalle illusioni del senso, sia sorda ai dettami della ragione e conduca perciò vita infelice, mentre pochi, restituito alla ragione il suo impero sul senso, riescono a sollevarsi da quell'abbiezione e a godere della vera felicità che solo all'uomo è concessa. Ivi noi ascoltiamo i dialoghi tra Ulisse (la Ragione) e ciascuno degli undici animali in cui Circe (la Sensualità) ha tramutato i compagni dell'eroe. La maga ha promesso di restituir loro l'essere umano, purché essi acconsentano; ma ai conforti d'Ulisse i primi dieci animali rispondono col rifiuto, allegando la condizione dell'uomo più infelice che quella dei bruti. Solo l'undecimo, l'elefante che già fu un filosofo, annuisce e riprende la sua primitiva sembianza.

La *Circe*.

Scarsa è l'originalità sostanziale di queste due opere. Della *Circe* il Gelli derivò l'orditura da un dialogo di Plutarco; e così per essa come per i *Capricci* attinse a piene mani concetti, ragionamenti, notizie, spesso non facendo altro che tradurre, dalla filosofia aristotelica e dalla Sacra Scrittura, da Plutarco stesso, da Cicerone, da Plinio, dai platonici del Quattrocento e da altre fonti ancora. Il merito del Gelli sta nell'aver dato ad una materia spesso ardua una forma facile, piana, gradevolissima. Egli sa rappresentare le cose con immediatezza efficace; il suo stile è semplice, spontaneo, arguto, elegante senza ricercatezze; la lingua il più bel volgare fiorentino con tutta la sua doviziosa vivacità.

A. F. Doni

26. Per la forma dialogica e per la schietta e ricca fiorentinità della lingua, possiamo accostare alle opere del Gelli testè discorse, i *Marmi* di Antonfrancesco Doni, spirito bizzarro e scapestrato, che menò vita errabonda uccellando alla fortuna, restía a favorirlo. A Firenze, sua patria, tenne aperta per due anni una sua propria tipografia (1546-47), e a Venezia, dove dimorò lungamente, si acconciò come correttore presso altri stampatori. Ebbe gravi contrasti con letterati contemporanei, in ispece coll'Aretino, contro il quale scagliò nel *Terremoto* improperi

velenosi. Rapido nel comporre, schiccherò opere di contenenza e di forma svariatissime, dai titoli capricciosi: una commedia, dialoghi, dicerie, cicalamenti, stanze rusticali, *pistolotti amorosi*, due *Librerie*, notevoli come primo tentativo d'una bibliografia italiana, ecc. Quanto a pregio d'arte i *Marmi* tengono certo il primo posto e son dialoghi che si immagina abbiano luogo fra interlocutori vari a Firenze, alle scalee del duomo dette i Marmi. Vi si parla di tutto un po', di morale, di lettere, d'arti, di scienze, di musica, così come vien viene senza un ordine né un intento generale prestabilito. E il libro acquista importanza storica rilevante perché combattendo superstizioni, mordendo vizi, accennando ad usi e a costumanze, viene a dare un'idea della società borghese e popolaresca di quel tempo.

e i *Marmi*.

27. Un posto cospicuo nella storia della prosa dottrinale tengono le opere ove sono esposte teoriche generali o particolari sull'arte. Dallo studio degli antichi o dall'osservazione della splendida fioritura artistica contemporanea furono allora desunte regole e norme per le arti del disegno dal Dolce nel *Dialogo della pittura*, dal Cellini nei due trattati *Dell'Oreficeria* e *Della scultura*, dal Palladio, dal Vignola (vedi pag. 81) e da altri. La *Poetica* e la *Rettorica* d'Aristotile, tradotte e commentate anche in italiano, furono il principal fondamento dei nuovi trattati d'arte letteraria, che con diversa estensione e con vari intenti informativi si moltiplicarono senza fine. Se, come vedemmo (pag. 162), il Giraldi ardì proclamare la legittimità del poema romanzesco, fondandola sui grandi esemplari moderni; se Francesco Patrizi, pensatore forte e originale (1529-97), si adoperò a dimostrare « né propri né veri né bastanti a constituire arte scienziale di poesia » i precetti d'Aristotile e compose una *Poetica* e *Dieci dialoghi della Storia* con novità e modernità di criteri; se altri fecero prova anche in codeste materie di raro acume e di una certa libertà di pensiero, l'autorità degli antichi signoreggiava però le menti dei dotti; onde alla poesia in generale, alla drammatica, all'epopea, alla lirica, alla storiografia, al dialogo si imposero regole derivate, oltre che dallo Stagirita, da Orazio, da Cicerone, da Quintiliano. Quanto alla teoria dell'elocuzione, nessuno riuscì a scuotere il principio tradizionale che considerava la forma letteraria come un *ornamento* ingegnoso e dilettevole *sovrapposto* alla nuda espressione del pensiero, e ad affermare la dipendenza genetica di quella da questo.

Opere di critica artistica e letteraria.

Alla stregua delle regole classiche si esaminarono e si giudicarono allora le nuove e le vecchie opere letterarie e ne nacquero controversie alle quali non sempre rimasero stranieri risentimenti personali e gelosie regionali. Delle discussioni sul poema epico abbiamo di già fatto cenno (pag. 162) e dovremo riparlare nel prossimo capitolo. Il dramma pastorale fu da alcuni condannato come *mostruoso*, onde il Guarini, prima rimbeccando cosiffatte censure in iscritti speciali e poi nel *Compendio della poesia tragicomica* (1601), ebbe occasione di rivendicare all'arte la sua libertà e di affermare che solo dalla vita essa deve trarre le sue ispirazioni; ma anch'egli però ricorse all'autorità d'Aristotile e all'esempio degli antichi.

Studi danteschi.

28. Il poema stesso di Dante diede luogo a dispute quanto lunghe altrettanto poco fruttuose. Fin dai primi decenni del secolo alcuni, e tra questi il Bembo, avevano rimproverato all'Alighieri la trattazione di materie « poco acconce e malagevoli a capere nel verso » e l'uso di parole o rozze o dure o immonde, mentre molti altri, in ispecie i fiorentini, lo avevano esaltato per la sua eccellenza nella poesia, per la sua dottrina meravigliosa e come primo perfezionatore della lingua volgare. Quando poi nel 1570 venne in luce l'*Ercolano* del Varchi, dove un degli interlocutori asseriva che Dante nell'eroico non solo pareggiava Omero, ma lo vinceva, si accese una disputa sulla regolarità della *Divina Commedia*, disputa che mise a romore per quasi mezzo secolo il mondo letterario, sostenendo gli uni che l'opera dell'Alighieri non meritava nome di poema, perché al tutto disforme dalle regole d'Aristotile, adoperandosi gli altri a difenderla con inutili sottigliezze e con Aristotile stesso alla mano; notandovi gli uni mille difetti nella favola, nel costume, nel concetto e nell'elocuzione; tutto esaltando gli altri, anche ciò che non è degno d'essere esaltato.

Alcune buone osservazioni furono bensí fatte via via, massime dai difensori di Dante, e fiumi d'erudizione corsero dall'una parte e dall'altra; ma in complesso la disputa come non nocque alla fama, cosí non giovò all'intelligenza del poema divino, considerato da tutti fuori dell'*ambiente* storico e delle condizioni civili e letterarie, che gli avevano dato nascimento.

Centro del culto di Dante era Firenze. Ivi la vita intelletuale metteva capo alle Accademie, che dal 1540 in

poi si vennero moltiplicando e diventarono, non ostanti le cerimonie più o meno ridicole e gli interni pettegolezzi, efficaci strumenti alla diffusione della cultura ed officine operose di studi seri e profittevoli. Sopra tutte si segnalò per le cure date all'illustrazione della *Commedia* l'Accademia fiorentina (vedi pag. 182), la quale trovava in Dante un valido aiuto al conseguimento de' suoi fini, lo studio della lingua e la divulgazione della scienza. Molte lezioni su uno od altro passo controverso del poema vi furono tenute tra il 1540 e l'80 dal Giambullari, dal Gelli, dal Varchi e da molti altri letterati, ed il Gelli per ordine del duca Cosimo vi espose continuatamente dal 1553 al'63, i primi ventisei canti dell'*Inferno*, dando speciale svolgimento all'illustrazione della parte scientifica e filosofica. In generale però anche queste letture e sposizioni, come i commenti che altri composero in altre regioni d'Italia, non condussero ad una comprensione della *Commedia* più piena ed esatta di quella che ne avevano avuto gli interpreti trecentisti. Precedute da lunghi preamboli, gremite di prolisse digressioni, sovraccariche di inutile erudizione, esse frantendono talvolta l'allegoria, non ispiegano adeguatamente il senso letterale e di raro giovano alla dichiarazione storica del testo. Pregevole, sebbene non in tutto originale, è la dissertazione del Giambullari sulla topografia e le misure dell'Inferno, e un ricordo meritano, malgrado della prolissità, alcune lezioni del Varchi sui primi due canti del *Paradiso*.

Studi di lingua.

29. Sotto l'egida dell'Accademia fiorentina prosperavano anche gli studi della lingua rivolti così a combattere la teorica trissiniana (vedi pag. 100), come a chiarire l'origine e a determinare le regole dell'idioma volgare. Per avvivare la trattazione di materia sì arida, si ricorse spesso al dialogo, e in operette di questa forma ragionarono il Gelli *Sulle difficoltà di mettere in regole la nostra lingua* e il Giambullari *Della prima ed antica origine della Toscana e particolarmente della lingua fiorentina.* In questo dialogo intitolato anche *Il Gello*, perché il dabben calzaiuolo è uno degli interlocutori, l'autore della *Storia d'Europa* vuol dimostrare che la lingua nostra deriva dall'etrusca e questa dall'aramea, ridevole teoria che pur ebbe a Firenze seguaci — gli Aramei li dicevano per istrazio ed era tra essi appunto il Gelli — e alla quale toccarono le canzonature del Lasca e la sommaria condanna del Var-

L'*Ercolano* del Varchi.

chi. Di miglior senno e di assai piú vasta dottrina dié prova quest' ultimo nell' *Ercolano*, che già abbiamo ricordato (pag. 101) e che è pure un dialogo tra il conte Cesare Ercolani e l'autore, riferito a Vincenzo Borghini da Lelio Bonsi. Quivi il Varchi mentre sostiene che il volgare è uno svolgimento del latino e difende la fiorentinità della lingua letteraria, si trattiene a dimostrare la purezza e la ricchezza del fiorentino e adduce una serie d'osservazioni grammaticali e lessicali veramente preziosa. Degnamente s'accompagna al Varchi per dottrina e lo supera nell'acume e nella severità scientifica un altro fiorentino, Lionardo Salviati (1540-89), che fu uno dei fondatori dell'Accademia della Crusca (1582). Avendo avuto a curare nella parte letteraria un'edizione del *Decameron* novamente espurgato secondo le intenzioni del santo Ufficio, egli volle render conto dell'opera sua e diede fuori in due volumi (1584-86) gli *Avvertimenti della lingua sopra il Decameron*. Il Salviati non solo vi disserta sulle questioni piú in voga, accogliendo la dottrina del Bembo e quindi restringendo, contro il Varchi, la parte da farsi all'idioma vivo nella lingua letteraria, ma tratta ampiamente della fonetica e dell'ortografia e risolve giudiziosamente problemi di morfologia e di sintassi. Quella sua edizione e i suoi *Avvertimenti* diedero norma all'ortografia italiana fino allora varia e oscillante.

Lionardo Salviati.

Lodovico Castelvetro

30. Osservazioni spicciole di lingua, non proprio la questione della lingua (vedi su questa pag. 98 sgg.), diedero l'aire ed aggiunsero esca alla fiera polemica che si dibatté tra Lodovico Castelvetro e il Caro poco dopo la metà del secolo. — Il primo, nato a Modena circa il 1505, era uomo d'ingegno acuto e paradossale e d'indole maligna, puntigliosa, incline ai litigi; criticò il Bembo nelle *Giunte alle Prose*, dove sostiene l'uso della lingua viva toscana; tradusse ed espose la *Poetica* d'Aristotile; commentò Dante e il Petrarca, dovunque mescolando osservazioni assennate con sottigliezze e puerilità e dimostrandosi meglio disposto a veder fondo che largo. Inquisito per le sue opinioni eretiche, non aspettò la condanna e fuggí (1561) a Chiavenna in Valtellina, dove morí nel 1571. — L'altro, Annibal Caro da Civitanova nella Marca d'Ancona (1507-66), fu lungamente ai servigi dei Farnesi (Pier Luigi, Ranuccio e Alessandro) come segretario e ne ebbe prebende, pensioni ed incarichi d'ambascerie in Italia ed all'estero. Visse piú

che altrove a Roma, onorato da letterati e da accademie, attendendo a' suoi studi e alle sue collezioni numismatiche. Oltre all'*Eneide* (vedi pag. 163), tradusse gli *Amori di Dafni e Cloe* di Longo Sofista ed altre opere greche, compose liriche, una commedia (*Gli Straccioni*), molte lettere ed altre minori operette. Ingegno piú elegante che profondo, fu scrittore squisito, vivo senza capestrerie plebee, semplice senza sciatterie.

La loro polemica.

La polemica trasse origine dalle censure mosse dal Castelvetro ad una goffa canzone che il Caro aveva scritto (1553) per commissione del cardinale Alessandro Farnese in lode della casa di Francia (*Venite all'ombra de' gran Gigli d'oro*). Erano osservazioni in gran parte di lingua e di stile, poche giuste, pedantesche o sofistiche le piú. Il Caro, avezzo alle lodi, se ne adontò; l'altro a rincarar la dose delle censure e ad acuire la punta dell'ironia in una *replica* e in altre scritture, alle quali il Caro rispose difendendosi e insolentendo in un commento alla canzone e nell'*Apologia* (1558). Le ire divamparono e triste episodio di quella lotta fu l'uccisione di un partigiano del Caro, per la quale il Castelvetro fu in contumacia condannato nel capo (1556). Dal canto suo il Caro contribuí ad aizzare contro il nemico il tribunale dell'Inquisizione. L'*Apologia*, se è opera elegantissima quanto allo stile e alla lingua e in qualche luogo ricca d'arguzia e di brio, è moralmente una mala azione. Il letterato marchigiano immagina che alcuni oziosi della contrada de' Banchi a Roma, detti burlevolmente accademici di Banchi, prendano la sua difesa, e con istrane invenzioni ed improperi volgari fa strazio del Castelvetro in prosa e in versi (ché all'*Apologia* sono accodati parecchi sonetti, i *Mattaccini* e la *Corona*) chiamandolo fra altro empio, nemico di Dio e degli uomini e raccomandandolo « agli Inquisitori, al Bargello ed al grandissimo diavolo ». Il Castelvetro rispose all'*Apologia* colle *Ragioni d'alcune cose segnate nella canzone*, ecc., aggiungendo alle vecchie nuove censure sorrette da un gran corredo d'erudizione e mantenendo nel suo linguaggio una relativa temperanza. Anche altri s'immischiarono nella polemica ed il Varchi ne ebbe l'ultimo impulso a scrivere il suo *Ercolano*, cui il Castelvetro contrappose una serie di dotte *Correzioni*. Negli scritti dei due maggiori contendenti si incontrano qua e là assennate riflessioni d'ordine generale sull'autorità degli scrittori in materia di lingua,

sull'elocuzione, ecc.; ma l'onore che loro ne può ridondare è oscurato dal biasimo che entrambi si meritano per l'indecorosa battaglia, l'uno per averla suscitata e fomentata con critiche aspre e in parte futili, l'altro per averla combattuta con iattanza ingiustificata e con velenosa acrimonia.

L'eloquenza.

31. Coll'*Apologia* del Caro ci siamo avvicinati alla prosa oratoria, che, latina e volgare, ebbe pure nel Cinquecento cultori assai numerosi; ma non raggiunse l'alta perfezione onde ebbero gloria altri generi letterari. Per non dire degli oratori in latino, che pur sono falange, trattarono con plauso l'eloquenza volgare e lo Speroni e il Tolomei e il Salviati e il Varchi e il Davanzati e l'Ammirato e molti altri, preso argomento da fatti politici, da funerali, da nozze, da inaugurazioni di corsi scolastici o di letture accademiche. Ma le loro orazioni, irreprensibili rispetto ai canoni e agli esempi della rettorica classica, sonanti di periodi rotondi torniti alla boccaccesca e frondeggianti d'epiteti, mancano in generale di quell'efficacia persuasiva e commotiva ch'è pregio essenziale dell'eloquenza. All'oratoria del pergamo, nella quale fin dal secolo precedente era invalso l'uso delle scolastiche sottigliezze e delle citazioni d'autori sacri e profani caoticamente affastellate, giovò senza dubbio la Controriforma. Nella seconda metà del Cinquecento si pubblicarono molti trattati teorici di sacra eloquenza, e l'esempio di predicatori famosi — primeggia fra questi il milanese Francesco Panigarola, minore osservante — valse a dare alle prediche un assetto piú regolare, maggior vigoria dialettica, piú pulita forma stilistica. Ma cominciarono fin d'allora ad infiltrarvisi le metafore luccicanti, le antitesi, le fioriture di vario genere, mentre rimaneva intentata l'arte di penetrare nell'intimo del cuore e di destare la commozione degli uditori mediante una forte compagine del discorso.

Le migliori prove furono fatte dall'eloquenza politica, ancorché la caduta della libertà restringesse la pratica della vita pubblica e la maggior parte delle orazioni a noi pervenute tengano dell'esercitazione rettorica, non essendo mai state pronunciate. Tutta vibrante di caldo amor patrio è quella che il fiorentino Bartolomeo Cavalcanti recitò nella chiesa di S. Spirito nel febbraio del 1530 *Alla militare ordinanza fiorentina*; vigorosa nell'argomentazione la difesa degli Straccioni tumultuanti, diretta

da Giovanni Guidiccioni (vedi pag. 176) *Alla repubblica di Lucca* nel 1533; irruente e piena d'un vivo sentimento di pietà per le sventure d'Italia, l'orazione che il Della Casa scrisse (1547) per indurre i Veneziani a stringersi in lega col papa e col re di Francia contro Carlo V. Ma fra tutte le scritture di simil genere è famosa l'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, che il Giordani con manifesta esagerazione giudicò «la cosa piú eloquente che abbia tutta quanta la lingua italiana».

Lorenzino de' Medici

32. La nuova critica storica ha spogliato la figura dell'assassino di Alessandro de' Medici dell'aureola di gloria onde l'aveva cinta la rettorica di parte o di scuola. Contrastato dalla povertà della sua famiglia — il ramo popolare di casa Medici — ne' suoi desideri sconfinati, tormentato da un'ardente bramosia di primeggiare e inasprito dalla posizione sua secondaria alla corte del duca, cui rendeva i più vili servigi, il figliuolo di Pier Francesco (1514-48) concepì un odio bieco contro il cugino e una sete di vendetta per i torti che reputava fatti a sé ed ai suoi. Questi bassi sentimenti, non amore di patria e di libertà, lo spinsero al delitto (6 gennaio 1537); ma egli stesso, anima d'artista nudrita e infatuata di classicismo, venne perdendo, tra le esaltazioni degli uni e il vilipendio e le persecuzioni degli altri, la chiara coscienza della verità, e ripensando il truce fatto lo rivide abbellito dai caratteri dell'eroismo e del sacrificio. Sebbene le affermazioni contenute nell'*Apologia*, che egli scrisse appunto a sua difesa, in gran parte non reggano all'esame d'una critica spassionata, pure quella prosa mossa, incisiva, nervosa, ha una grand'aria di sincerità e di persuasione e di primo acchito conquide il lettore. Vi è palese lo studio dei migliori scritti del Machiavelli; in qualche luogo par di sentir l'eco del serrato argomentare dei grandi oratori ateniesi; non dappertutto però, ché talvolta, specie verso la fine, dove Lorenzino vuol difendere i suoi calcoli politici, il ragionamento diviene fiacco ed incerto.

e la sua *Apologia*.

L'epistolografia.

33. Se giunti a questo punto ripensiamo il lungo eppure attraente cammino percorso in questo e nel VII capitolo, vedremo dispiegarcisi dinanzi tutta la magnifica varietà dei soggetti trattati e degli atteggiamenti assunti dalla nostra prosa cinquecentistica, la quale, non bisogna dimenticarlo, ha pure un posto onorevole nella storia del teatro comico. Un genere che, diversamente da quelli fin

qui studiati, veniva ad essere allora determinato quasi esclusivamente da caratteri estrinseci e che tutte aduna in sé le varietà sostanziali e le gradazioni stilistiche della prosa, è la lettera. Nel secolo XV molti umanisti avevano raccolto e divulgato le loro epistole latine (pag. 13); ora, nel XVI, la stessa consuetudine s'estese anche alle lettere in volgare ed infiniti epistolarî furono messi a stampa o dagli autori stessi o da altri, avanti o dopo la loro morte. L'esempio fu dato dall'Aretino, che pubblicò il primo volume delle sue *Lettere* nel 1537 — il sesto ed ultimo uscí postumo vent'anni dopo — e che di tal primato menava gran vanto. Vennero poi gli epistolarî del Bembo, di Bernardo Tasso, del Giovio, dello Speroni, del Caro, del Tolomei, del Doni e di non so quanti altri, le sillogi miscellanee delle lettere *di Principi e a Principi*, *d'uomini illustri, di eccellentissimi ingegni* e le raccolte delle lettere scritte al Bembo e all'Aretino.

Svariatissimi sono gli argomenti: notizie e confessioni personali, richieste di consigli, di favori, di giudizî, di libri, congratulazioni e condoglianze, narrazioni di avvenimenti storici cospicui, di fatterelli spiccioli, di pettegolezzi cittadineschi, considerazioni di politica, di letteratura, d'arte, discussioni teoretiche d'ogni scienza, descrizioni di luoghi e va discorrendo. Si ebbero anche epistolarî finti, che formano romanzi d'amore o di costume o danno buon pretesto alla trattazione d'ogni materia, e lettere *facete e ghiribizzose*, come son quelle d'Andrea Calmo (vedi pag. 207) scritte in dialetto veneziano. Non sempre lo stile è quello che meglio si addice a scritture familiari o, comunque, private; gli autori pensano troppo al pubblico, si mettono spesso in ghingheri e tornano alle movenze e ai costrutti boccaccevoli delle prose solenni. L'Aretino, il cui epistolario è miniera preziosa di notizie non pure per la biografia e il carattere di lui, ma per la storia della vita e del costume, si compiace in modo tutto speciale d'uno stile ampolloso e di metafore strane. Ciò nondimeno bisogna guardarsi dal travolgere in codesta censura d'artificio e di ricercatezza tutta la ricchissima produzione epistolare del Cinquecento. L'Aretino stesso sa essere bene spesso quanto efficace, altrettanto naturale e disinvolto; il Bembo stesso suole anzi deporre nelle lettere la sua giornea ciceroniana; squisitamente eleganti, piene d'arguzia, senza affettazione sono quelle del Caro; il Guidiccioni

nelle sue tratta di importanti negozi politici in istile sobrio e dignitoso; modelli del genere per la loro vivacità e naturalezza sono le lettere descrittive del Bonfadio; grandi pregi e di sostanza e di forma hanno infine le lettere di Torquato Tasso che sono tra le più belle di tutta la nostra letteratura. Di lui e delle opere sue dobbiamo ora discorrere distesamente.

Bibliografia.

G. Tiraboschi, *Storia*, vol. VII, P. III, libro III, cap. I, e passim. P. L. Ginguené, *Storia*, voll. IX-XI. U. A. Canello, op. cit, capp. X-XIV. Notizie biografiche più particolareggiate e saggi delle opere da noi citate e di altre, puoi trovare anche nei *Manuali* del Torraca (vol. II) e dei proff. D'Ancona e Bacci (voll. II e III). — **1**- Assennate osservazioni sulla prosa italiana del Cinquecento, oltre che nel citato libro del D'Ovidio, nelle *Lettere critiche* del Bonghi. — **2-5**. L. Ranke, *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber* (Per la critica degli storici moderni), Lipsia 1884. — **2**. G. B. Adriani, *Istoria de' suoi tempi*, Firenze, Giunti, 1583. J. Nardi, *Istorie della città di Firenze*, ed. A. Gelli, Firenze, Le Monnier, 1858, voll. 2. B. Varchi, *Storia fiorentina*, ed. G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1857, voll. 3. — **3**. P. F. Giambullari, *Della Istoria d' Europa, libri sette*, ed. A. Gotti, Firenze, Le Monnier, 1864. G. Kirner, *Sulla Storia dell' Europa di P. F. G.* Pisa 1889. B. Davanzati, *Le opere*, ed. C. Bindi, Firenze, Le Monnier, 1852, voll. 2. A. S. Barbi, *Una lettera di B. Davanzati e il suo volgarizzamento di Tacito*, Firenze 1897. — **4**. La *Storia* del Bembo nelle edizioni delle *Opere*. *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, raccolte, annotate e edite da E. Albèri, Firenze 1839-63 voll. 15. C. Porzio, *Opere*, ed. C. Monzani, Firenze, Le Monnier, 1855. *La Congiura dei Baroni*, ediz. Torraca, Firenze, Sansoni, 1885. — **5**. Giovio, *Historiae sui temporis*, Firenze, Torrentino, 1550-52 in due parti. — **6**. *Lettere edite e inedite di F. Sassetti* a cura di E. Marcucci, Firenze, Le Monnier, 1855. Mario Rossi, *Un letterato e mercante fiorentino del sec. XVI. F. Sassetti*, Città di Castello, 1899. — **7**. M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, ed. R. Fulin, Venezia, 1883. Dei *Diari* sarà presto compiuta la stampa per cura della R. Deputazione Veneta di storia patria, Venezia, 1877 sgg. G. De Leva, *M. Sanuto il giovine e le opere sue*, Venezia, 1888. — **8**. M. Barbi, *Degli studi di V. Borghini sopra la storia e la lingua di Firenze*, nel *Propugnatore*, N. S. vol. II, P. II, 1889. S. Ammirato, *Storia fiorentina*, Firenze, 1641. — **9-11**. Sulle biografie e sulle autobiografie, J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento*, Firenze 1876, II, 73 sgg. — **9**. *Le opere di G. Vasari*, per cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878-85, voll. 9. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti di G. Vasari* ridotte e annotate per le scuole da G. Urbini, Torino, 1898. — **10-11**. *La Vita di B. Cellini scritta da lui medesimo*, ed. G. Guasti, Firenze 1890. E. Plon, *B. Cellini orfèvre, medailleur, sculpteur*, Parigi 1883. O. Bacci, *Il Cellini prosatore*, nella *Rass. Nazionale* del 16 ottobre 1896. — **12**. G. B. Passano, *I novellieri italiani in prosa*

indicati e descritti. 2.ª ediz. Torino 1878, voll. 2. — **13.** *Le Cene di A. F. Grazzini detto il Lasca* per cura di C. Verzone, Firenze 1890. — **14.** *Le Piacevoli Notti di G. F. Straparola* per cura di G. Rua, vol. 1, Bologna 1898; il II vol. in corso di stampa. G. Rua, *Le « Piacevoli Notti » di messer G. F. S., Ricerche*, Roma 1898. — **15.** Gli *Ecatommiti* del Giraldi ristampati più volte; p. es. nella *Raccolta di Novellieri italiani* dei Pomba di Torino. — **16.** *Le opere di A. Firenzuola* per cura di B. Bianchi, Firenze, Le Monnier, 1848, voll. 2. A. Firenzuola, *Prose scelte* con commento di S. Ferrari, nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni. — **17-19.** Le novelle del Bandello, per es. nella citata *Raccolta di novellieri ital.* dei Pomba. E. Masi, *Vita italiana in un novelliere del Cinquecento*, nella *N. Antol.* S. III, vol. XLI-II. 1892. — **20-21.** B. Castiglione, *Il Cortegiano* con commento di V. Cian, nella *Biblioteca scolastica* del Sansoni. C. Martinati, *Notizie storico-bibliografiche intorno al co. B. C.*, Firenze 1890. Chi desideri formarsi un'idea esatta della vita cortigiana nel Rinascimento, legga il vol. di A. Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga*, Torino 1893. — **22.** F. Fiorentino, *Pietro Pomponazzi. Studi storici sulla scuola bolognese e padovana del sec. XVI*, Firenze 1868. Lo stesso, *B. Telesio ossia studi storici sull'idea della natura nel Risorgimento italiano*, Firenze 1872-74. D. Berti, *Giordano Bruno da Nola. Sua vita, sua dottrina*, 2.ª ediz. Torino 1889. — **23.** Gio. Della Casa, *Opere*, Venezia 1728, voll. 5, colle *Notizie* biografiche di G. B. Casotti. Gio. Della Casa, *Prose scelte* con commento di S. Ferrari nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. — **24.** Sugli *Asolani* del Bembo, vedi Gaspary, *Storia*, vol. II, P. II. cap. XXIII. E. Bottari, *Sui dialoghi di Sperone Speroni*, Cesena, 1878. — **25.** *Le opere di G. B. Gelli* per cura di A. Gelli, Firenze, Le Monnier 1855. *La Circe e i Capricci del Bottaio* con commento di S. Ferrari, nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. A. Ugolini, *Le opere di G.B. Gelli*, Pisa 1898. C. Bonardi, *G. B. Gelli e le sue opere*, vol. I, Città di Castello 1899. — **26.** *I Marmi di A. F. Doni* per cura di P. Fanfani, colla vita dell'autore scritta da S. Bongi, Firenze, Barbèra 1863, voll. 2. — **28.** M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Firenze 1890. — **29.** L'*Ercolano* del Varchi fu ristampato più volte, per es. nel vol. II delle *Opere di B. Varchi*, Trieste 1859. — **30.** T. Sandonnini, *L. Castelvetro e la sua famiglia*, Bologna 1882. A. F. Seghezzi, *La vita del commendatore A. Caro*, in fronte alle *Lettere di A. C.*, Padova 1763 o Milano 1807. *Apologia del comm. A. Caro*, Milano 1820. — **31.** *Orazioni scelte del sec. XVI* ridotte a buona lezione e commentate da G. Lisio, nella *Bibliot. scolastica* del Sansoni. Per l'oratoria sacra, Ch. Dejob, *L'influence du Concile de Trente* ecc. p. 109 sgg. — **32.** L. A. Ferrai, *Lorenzino de' Medici e la società cortigiana del Cinquecento*, Milano 1891. L'*Apologia* ristampata più volte per es. da A. D'Ancona fra le *Autobiografie*, Firenze 1863 (*Bibliot. diamante* Barbèra). — **33.** Una bibliografia, non compiuta, degli epistolari del Cinquecento puoi vedere nella *Biblioteca dell'eloquenza ital.* di G. Fontanini con le note di A. Zeno, Venezia 1753, I, 159 sgg.

CAPITOLO XII

Torquato Tasso.

1. La nascita e la gioventù di Torquato fino al 1562. — 2. Il *Rinaldo* e il concepimento della *Gerusalemme*. — 3. La vita del T. dal 1562 al 1575. — 4. Le idee del T. sul poema eroico e il compimento della *Liberata*. — 5. La revisione. — 6. La vita del T. dal 1575 al 1579. — 7. Le cause della sua prigionia. — 8. Il T. a S. Anna. — 9. Le prime edizioni della *Liberata*. — 10. L'argomento della *Liberata*. — 11. Le fonti e la natura del poema. L'elemento epico. — 12. Il romanzo, l'elegia e l'idillio nella *Liberata*. — 13. Lo stile, la lingua e la verseggiatura. — 14. Le polemiche intorno alla *Gerusalemme*. — 15. Le liriche del T. — 16. I dialoghi. — 17. Le lettere. — 18. La liberazione di Torquato e gli ultimi anni della sua vita. — 19. Il *Torrismondo*. — 20. La *Conquistata*. — 21. Il *Mondo creato*. — 22. La morte del Tasso. — 23. Conclusione.

La nascita del Tasso.

1. Sul principiare del 1544 Bernardo Tasso, l'autore dell'*Amadigi* (vedi pag. 159 sgg.), lasciava i cari ozi sorrentini e la domestica quiete per seguire il suo signore Ferrante Sanseverino prima al campo in Piemonte — era novamente scoppiata la guerra tra Francesco I e Carlo V — e poi in Fiandra. Durante la sua assenza, l'11 marzo di quell'anno, la moglie Porzia de' Rossi gli diede alla luce Torquato, nel quale si rinnovò il nome del secondogenito morto in fasce. Primogenita di quell'unione era una figliuola, Cornelia. Tornato a casa, Bernardo nell'estate del '45 trasferì sé e la famiglia a Salerno per essere più pronto al suo officio; ma non poté godersi a lungo i vezzi del piccino, perché due anni dopo, essendo il principe andato ambasciatore del popolo napoletano a Carlo V per ottenere la revoca del decreto con cui era introdotta a Napoli l'Inquisizione, egli dovette raggiungerlo ad Augusta. Fu questa la prima radice delle sventure di Bernardo, che travolto nella disgrazia del Sanseverino, ebbe, come sappiamo, bando dal territorio dell'impero nel 1552. Torquato era allora con la madre e la sorella a Napoli, dove

La gioventù del Tasso fino al 1562.

fin dal '50 il padre li aveva condotti a dimorare, e vi frequentava le scuole dei Gesuiti, mentre sulla sua educazione vigilava, istitutore domestico, don Giovanni d'Angeluzzo « prete vecchio ed uomo dabbene ». L'amorosa Porzia piangeva esule il marito e doveva piatire coi fratelli per il possesso della sua dote; un velo di mestizia scendeva dalla melanconia della casa sull'anima impressionabile del fanciullo.

A dieci anni questo lasciò Napoli per recarsi a vivere con Bernardo a Roma, dove seguitò gli studi sotto la guida paterna. La separazione dalla madre che non aveva potuto accompagnarglisi per non perdere il suo, lo commosse profondamente, e l'immagine di quel triste momento, rimastagli fitta nel cuore per sempre, dovette riaffacciarsi dolorosa alla sua memoria di fanciullo precoce, quando nel 1556 giunse la notizia della morte di Porzia. Dopo un breve soggiorno a Bergamo presso i parenti paterni fra gli ultimi mesi del '56 e i primi del '57, Torquato si riuní di nuovo col padre, ma non piú a Roma sí alla corte di Guidobaldo II della Rovere, presso il quale Bernardo aveva intanto preso servigio. E là, alla scuola dei maestri stessi del principe Francesco Maria, nella consuetudine di letterati e di gentiluomini, venne educando alla poesia il suo ingegno pronto e vivace e imparò le costumanze e le cerimonie del vivere cortigiano. Nella primavera del 1559 pose stanza, sempre col padre, a Venezia e l'anno dopo fu da lui mandato all'Università di Padova, affinché vi desse opera allo studio delle leggi. Ma altre erano le inclinazioni del giovinetto, e Bernardo non si mostrò lungamente restio ad assecondarle; cosí che Torquato poté sul principio dell'anno accademico 1561-62 iscriversi ai corsi di filosofia e d'eloquenza. Questa era la sua via. Anima assetata d'idealità e vaga di gloria, egli si sentiva attratto dal fascino dell'arte e già aveva fatto le prime prove nella poesia componendo sonetti e madrigali, quando per il conforto d'amici letterati mise mano (1560-61) ad un poema, il *Rinaldo*, che, assenziente il padre, vide la luce per la stampa negli ultimi mesi del 1562. Torquato passava di poco i diciott'anni.

Il *Rinaldo*.

2. Era il tempo, sappiamo (pag. 162), in cui venuto a noia per il lungo uso il poema romanzesco di tipo ariosteo e fallito il tentativo schiettamente classico del Trissino, i letterati sí adoperavano a ricercare nuove forme di poesia

narrativa. Il Tassino si propose di attenersi ai precetti d'Aristotile, non sì strettamente però da togliere ai lettori il diletto della varietà, e narrò in dodici canti in ottave le giovenili imprese di Rinaldo da Montalbano. — Bramoso di emular la gloria d'Orlando, questi lascia l'avito castello in cerca d'avventure; incontra per via Clarice sorella d'Ivone re di Guascogna e se ne innamora; doma il cavallo Baiardo, atterra guerrieri e giganti, rompe incantesimi, combatte e vince mostri, e in gran parte di queste imprese ha compagno Florindo, pastorello innamorato, cui Carlo Magno arma cavaliere e che in fine è riconosciuto discendente da nobil progenie romana. La regina di Media, Floriana, vaghissima giovinetta, trattiene Rinaldo per alcun tempo nella sua reggia e gli fa dimenticar Clarice; ma egli è richiamato da un sogno all'antico amore e superati altri pericoli, vinti i rivali e resi vani gli intrighi dei perfidi Maganzesi, celebra infine le nozze desiderate.

Dai poemi romanzeschi Torquato derivò dunque il più della materia e li imitò anche nella copia e nella varietà degli episodi: ma prese a trattare d'un sol cavaliere, restringendo, per quanto i tempi comportavano, tutti i suoi fatti in un'unica azione e tessendo il poema non mediante intrecciati racconti, come avevano fatto l'Ariosto e suo padre Bernardo, ma con perpetuo e non interrotto filo. Inoltre si studiò di dare all'opera la gravità dell'epopea classica e lasciò da parte gli esordi e tutte quelle moralità dove il poeta parla in sua propria persona. Per tal guisa egli tentò di conciliare il vario coll'uno, il diletto del lettore coll'osservanza delle regole, e di far ciò che Bernardo avrebbe voluto, se vinto dai gusti del pubblico e del principe, non avesse seguito altra via. Come troppi altri, anche il Tassino fallì all'intento, perché quelle romanzesche avventure, ancorché d'un unico eroe, mal s'adattano alle leggi dell'epopea e le infinite prove di Rinaldo, infilzate l'una dietro all'altra senza un'intima e necessaria ragione di collegamento, non bastano a destare e tenere viva la curiosità del lettore. Povera è l'invenzione e i caratteri dei personaggi sono disegnati debolmente, senza rilievo. Tuttavia il *Rinaldo* ha, nei particolari, pregi non comuni: nei luoghi idillici, come per esempio nel racconto degli amori di Rinaldo e Floriana (IX), brillano lampi di poesia vera e sentita; nelle descrizioni di battaglie, d'armi, di cavalli è spesso plastica ed elegante efficacia; lo stile,

se ne togli qualche ricercatezza o giochetto rettorico, è agile, vivo, spigliato; il verso sempre facile ed armonioso.

Il concepimento della *Gerusalemme.*

Col *Rinaldo* Torquato venne addestrandosi alla sua maggior opera, alla quale già fin d'allora cominciava a rivolgere il pensiero. La crescente baldanza dei Turchi, che avevano invaso l'Ungheria e facevano frequenti incursioni sulle coste italiane uccidendo o traendo prigionieri gli abitanti, teneva allora in continua agitazione il mondo cristiano e specialmente l'Italia. Dalla necessità della difesa, dal sentimento religioso ravvaloratosi, dallo spirito cavalleresco non ancora spento, germogliavano disegni di nuove crociate e Torquato stesso nel dedicare il *Rinaldo* al card. Luigi d'Este incuorava il prelato alla santa impresa, promettendo di farsi cantore delle sue glorie. Per mezzo alle lunghe tergiversazioni, alle doppiezze, ai tentennamenti della diplomazia si veniva preparando la lega che doveva vincere, pur troppo invano, a Lepanto. In tali condizioni s'intende di leggieri come le menti dovessero esser tratte a ripensare le grandi spedizioni medievali contro gl'Infedeli, e non può far meraviglia che più d'un poeta nel tempo stesso vagheggiasse come argomento fecondo ed opportuno la prima crociata. Il giovane Tasso, che nelle sue gite infantili al monastero della Cava dei Tirreni era forse rimasto commosso dai fantasiosi racconti aleggianti intorno alla tomba di papa Urbano e che aveva trepidato col padre per la sorella Cornelia salvatasi quasi per miracolo dalla schiavitù turchesca (1558), concepì anch'egli quell'idea e, forse prima ancora di dar compimento al *Rinaldo*, scrisse un primo libro *Del Gierusalemme* dedicato a Guidobaldo duca d'Urbino; centosedici ottave, delle quali non poche ritornano quasi identiche nei primi tre canti della *Liberata*.

La vita del Tasso dal 1562 al '75.

3. Pubblicato il *Rinaldo*, Torquato passò a Bologna per seguitarvi gli studi; ma un anno dopo o poco più (gennaio 1564) essendo stato accusato, forse a ragione, d'avere scritto certa mordace *pasquinata* contro scolari, professori ed altre persone cospicue, dovette fuggire e dopo un breve soggiorno nel Modenese tornò a Padova, dove lo chiamavano gli inviti di Scipione Gonzaga. Con questo giovane principe, ingegnoso e colto — sarà più tardi patriarca di Gerusalemme e cardinale (1587) —, il Tasso, suo coetaneo, aveva stretta amicizia fin dalla sua prima dimora a Padova e mantenne poi sempre relazioni cordiali. Allora nel '64, egli entrò a far parte col nome di Pentito dell'Acca-

demia degli Eterei, che il Gonzaga aveva di fresco fondata, vi lesse le rime d'amore o d'occasione che veniva componendo e forse disputò intorno a questioni d'arte poetica, mentre nell'Università continuava gli studî filosofici. Terminati i quali nell'estate del '65, entrò pochi mesi dopo al servigio del cardinale Luigi d'Este. Nell'ottobre pose sua stanza a Ferrara, nella città che doveva ospitarlo con più o meno lunghi intervalli circa un ventennio, e dove lo aspettavano poche soddisfazioni e assai più disinganni e dolori.

Il Tasso a Ferrara.

Nella casa del cardinale il Tasso non aveva nessun officio determinato e riceveva un trattamento, se non lauto, sufficiente e proporzionato a quello degli altri familiari. Le assenze del suo signore gli concedevano una grande libertà, della quale approfittava per attendere a' suoi studi e fare frequenti gite a Mantova. Ivi dimorava, come sappiamo, suo padre, al cui letto di morte dovette accorrere nel 1569; ivi lo attraeva anche l'amore, cominciato nelle vacanze del '64, per una nobile giovinetta, Laura Peperara. Intanto a Ferrara egli stringeva relazioni coi gentiluomini, colle dame, coi letterati della corte ducale, si guadagnava la protezione della sorella di Alfonso II, Lucrezia, che andata sposa a Francesco Maria della Rovere (1570), lo volle poi più volte presso di sé a Pesaro, ad Urbino, a Casteldurante; era ammesso nell'Accademia ferrarese, dove sostenne certe *Conclusioni amorose* e lesse più volte orazioni, versi, commenti; si veniva insomma acquistando un posto segnalato fra quella società colta ed elegante. Nell'ottobre del 1570 andò a Parigi col seguito del cardinale ed ebbe forse occasione di conoscere alcuni letterati francesi, tra gli altri il Ronsard. Ma si trattenne colà solo pochi mesi e nell'aprile del 1571 era di nuovo a Ferrara, libero, qual che ne sia stata la vera ragione, dalla servitú del cardinale. Ma poco tempo dopo passò a quella del duca Alfonso, tra' cui stipendiati fu iscritto regolarmente nel gennaio del 1572 con un assegno mensile di cinquantotto lire marchesane (circa cento delle nostre) oltre al vitto per sé e per un servo.

Il Tasso al servizio d'Alfonso II.

Gli anni dal 1572 al '74 furono senza dubbio i più felici, forse i soli felici della vita di Torquato. Giovane, fervido d'entusiasmo e d'illusioni, pronto ai palpiti del sentimento, con un'ombra di melanconia soave, la poesia gli fioriva nell'anima. Intorno gli sorrideva con tutti i suoi allettamenti la corte, dove egli si aggirava nella sua alta e snella figura, gra-

dito e festeggiato per i modi cortesi, per la perizia delle arti cavalleresche, per la facile eleganza della sua vena di poeta. Ad ingraziarsi Giambattista Pigna, primo ministro del duca, verseggiatore corretto e dotto uomo in istoria e filosofia, commentò tre canzoni di lui sull'amor divino, composte in lode d'una gentildonna, che fanciulla aveva pure scaldato il cuore di Torquato (nel 1561 a Padova), Lucrezia Bendidio Machiavelli. Il duca stesso lo aveva carissimo, lo conduceva seco nelle sue villeggiature, ai bagni, ne' suoi viaggi, apprezzava assai l'abilità del suo familiare nel dirigere feste di corte ed ascoltava con piacere la recitazione de' suoi versi. Nel 1573, sappiamo (pag. 202), il Tasso compose e mise in iscena l'*Aminta*, nella qual pastorale velatamente inserí, com'era costume nei componimenti di quel genere, un'attraente descrizione delle delizie di quella vita e lodi ad Alfonso ed al Pigna. Intorno allo stesso tempo cominciò con nobiltà di verso, ma con troppa enfasi rettorica, una tragedia, *Galealto re di Norvegia*, che per allora non condusse oltre alla seconda scena del secondo atto. Sul principio del '74 ebbe anche la lettura della Sfera e d'Euclide nello Studio; ma la sua principale occupazione in quegli anni fu il poema intorno alla prima crociata.

Le idee del Tasso sul poema eroico.

4. Innanzi al 1570 egli già ne aveva scritti parecchi canti, riformando e seguitando il giovenile abbozzo *Del Gierusalemme*. Dubbio ad un certo punto sulla via che gli convenisse percorrere, s'era anche fermato lungamente a meditare sulle ragioni dell'arte, ché il tempo felice in cui l'ispirazione e il gusto individuali rifoggiavano con libera spontaneità le forme date dalla pratica tradizionale, era purtroppo passato e il poeta doveva piegarsi al giogo della critica. Da quelle meditazioni erano usciti i tre *Discorsi dell'arte poetica*, nei quali il Tasso tratta della materia conveniente al poema eroico, dell'arte con che questa ha da essere disposta e formata, e degli ornamenti stilistici che le si addicono. L'argomento, egli pensava, si deve togliere da istorie di religione tenuta vera da noi (la cristiana o l'ebrea), affinché il meraviglioso possa andar congiunto col verosimile; da storie di secolo non molto remoto né molto prossimo alla memoria nostra e non di tanta autorità che siano inalterabili. La materia poi « deve essere tanta, e non più, che possa da l' artificio del poeta ricever molto accrescimento, senza passare i termini della convenevole gran-

dezza ». E gli balenava alla fantasia l'idea d'un poema « nel quale, quasi in un piccolo mondo, qui si *leggessero* ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii; là si *trovassero* concilii celesti ed infernali; là si *vedessero* sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici or infelici, or lieti or compassionevoli »; di un poema che, non ostante codesta varietà di materia, fosse uno e una avesse la forma e la favola, ed in cui le cose tutte fossero siffattamente connesse e collegate che « una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto *ruinasse* ». Il concetto fondamentale era dunque quello che aveva presieduto alla composizione del *Rinaldo*, l'accordo tra la varietà del romanzo e l'unità dell'epopea; ma ora la mente più matura concedeva all'epopea il predominio nella scelta della materia principale e nell'orditura, e le asserviva il romanzo non pur come ispiratore d'invenzioni episodiche, ma come modello d'artifici (l'intreccio) determinativi d'una coerente unità.

Il compimento della *Gerusalemme.*

Nella quiete di spirito e negli ozi di che poté godere nei primi anni del suo servizio presso il duca, il Tasso riprese, secondo codesti criteri, il suo lavoro. Rifatti o ritoccati i canti composti dianzi; introdotto a luogo d'un Ubaldo conte dell'Umbria, che in quelli appariva, il leggendario Rinaldo d'Este per averne appiglio alle solite lodi; mutata la dedica, non più a Guidobaldo della Rovere, ma ad Alfonso II d'Este, egli continuò il suo poema e gli diede compimento nell'aprile del 1575. Nell'estate successivo lo veniva leggendo al duca e alla principessa Lucrezia. Intanto era cominciata per volere del poeta quella tormentosa revisione che gli avvelenò per due anni (1575-76) la vita.

La revisione.

5. Se durante la composizione egli s'era piacevolmente abbandonato all'ispirazione della sua fantasia nudrita di letture varie e di vive impressioni, moderandola e reggendola secondo i dettami della critica, ora a poema compiuto gli si affacciava pauroso il problema del successo. Avrebbe voluto conseguire insieme l'applauso degli uomini mediocri che leggono per diletto, e l'approvazione dei retori, e non incappare nelle censure degli inquisitori, occhiuti stru-

menti della reazione cattolica. Spirito per natura irresoluto, fatto più trepidante e sensitivo dalle tristi vicende della fanciullezza, aveva per di più redato dal padre quella scarsa fiducia nelle proprie forze e nel proprio giudizio di che Bernardo aveva dato prova nella correzione dell'*Amadigi* (pag. 161). Onde per premunirsi contro i critici e accaparrarsi autorevoli sostenitori, andò chiedendo qua e là pareri e consigli e pregò l'amico Scipione Gonzaga di rivedergli per intero il poema. Questi si associò nell' opera delicata quattro dei maggiori letterati che allora fossero a Roma, Pier Angelio da Barga (vedi pag. 95), Sperone Speroni (v. pag. 235), Flaminio de' Nobili, filosofo e grecista insigne, e Silvio Antoniano, uomo di rigidi costumi e di pietà esemplare, già professore d'eloquenza nell'archiginnasio romano; ed ebbe principio una lunga corrispondenza fra il Tasso e i revisori, nella quale il poema fu ampiamente discusso nel complesso e nei particolari.

Giudicavano quelli imperfetta l'azione, comecché una, perché a condurla a compimento era *necessario* l'intervento di più d'un personaggio; censuravano l'abbondanza degli episodi, degl' incanti, degli amori e l'Antoniano voleva che il poeta levasse via tutto codesto per fare un poema da esser letto « non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache »; infine notavano nello stile e nell'elocuzione ricercatezza, artifici, ornamenti soverchi. Il Tasso difendeva l'opera sua: nel poema eroico l'azione dover esser una, ma poter essere una di molti, « talmente che oltre il principale, gli altri concorrano ancora come partecipi della vittoria »; gli amori e gli incanti esser materia per sé convenevolissima al poema eroico e gli episodi del suo non essere né oziosi né fuori del verosimile e quindi legittimi, tanto più che certi racconti dei cronisti li giustificavano; il soverchio d'ornamento non esser « tanto difetto o eccesso de l'arte, quanto proprietà e necessità de la lingua ». Ma le opposizioni dei censori mettevano nella mente del poeta dubbi penosi, dai quali, malsicuro com'era del suo giudizio, non riusciva a liberarsi. E si dibatteva in una sfibrante incertezza tra la fede nella bontà dell' ispirazione e le regole pedantesche della critica, tra l'amore alle vaghe creature della sua fantasia e la paura di veder proibito dall'Inquisizione il suo libro. Talvolta pare voglia con subita baldanza sostenere i suoi diritti d'artista e lasciar dire i censori; ma più spesso si

piega stremato e promette di correggere, d'amputare, di sopprimere, oppure cerca ripieghi, fino a pensare di rimuovere dai canti IV e XVI le stanze giudicate piú lascive, sebben siano le piú belle, e, perché non si perdano affatto, di far stampare quei due canti duplicati per darli interi « a diece o quindici al piú de' piú cari e intrinseci padroni » e tronchi a tutti gli altri. Gesuitico ripiego, come l'allegoria cui di fatto ricorse per salvare gli amori e gli incanti. Nello scrivere il poema il Tasso non aveva avuto altro intento se non di fare una bella opera d'arte che piacesse ai dotti e desse agli altri il diletto stesso dei romanzi; ora invece sovrapponeva al primitivo un intento didattico e nell'*Allegoria*, stesa nel giugno del 1576, attribuiva a tutta l'azione, agli episodi e ai personaggi un significato morale, come se la presa di Gerusalemme dovesse simboleggiare l'acquisto della felicità civile da parte dell'uomo cristiano. Ciò nondimeno nell'estate del '76 egli aveva deliberato di moderar la lascivia di alcuni luoghi e di sacrificare certi episodi, che i censori giudicavano inopportuni per motivi d'arte o di religione. Ma di attuare queste riforme tolse al Tasso — e fu ventura per l'arte — la terribile malattia che venne a grado a grado impossessandosi della sua mente.

La vita del T. dal 1575 al 79.

6. Già nell'inverno del 1575 egli cominciò a trovarsi male a Ferrara, ad avviare pratiche segrete per esser accolto dai Medici a Firenze, a vagheggiare l'idea di viver libero a Roma coi proventi dell'edizione del poema, a cercar pretesti per liberarsi dalla servitú degli Este. Gravi motivi di malcontento non aveva certamente; ma alcune piccole contrarietà, forse il non vedersi apprezzato come desiderava e si aspettava, ora che la grande opera era compiuta, l'invidia e i dispetti di qualche cortigiano, s'ingrandivano in quella mente affaticata e proclive per natura alla malinconia. L'intenso lavoro intellettuale onde erano nati l'*Aminta* e in gran parte la *Gerusalemme*, aveva esaurito il poeta; la debolezza conseguente alle febbri che di quegli anni lo travagliarono, scemava la resistenza del suo organismo agli impulsi del temperamento nervoso; le dispute fastidiose coi censori accrescevano il suo malumore. Vennero poi dissapori e questioni (non si sa ben di qual natura) con un Ercole Fucci: il Tasso ad una mentita insolente ed impertinente avuta da lui rispose con uno schiaffo e l'altro ne fece vendetta aggredendolo proditoriamente e assestandogli una bastonata.

Squilibrio mentale.

Intanto lo squilibrio mentale del povero Torquato s'era fatto e si faceva ogni dí piú manifesto. Alcune gite nel Veneto, a Roma, a Modena e la distrazione di feste di corte cui soprintese, gli diedero solo un passeggero sollievo. Era in lui una costante irresolutezza, un continuo dubbiare fra partiti vari sí in materia di poesia e sí nella vita; a periodi di scoramento profondo e di tristezza si alternavano impeti di boria esagerata e scoppi d'allegrezza forzata; timori infondati, diffidenze, sospetti d'ogni genere conturbavano la sua mente. È una pietà seguire nelle lettere del Tasso stesso e nei documenti contemporanei il progressivo scombuiarsi di quella nobile intelligenza. Egli veniva perdendo il senso del valore delle proprie azioni e dei propri pensieri e ad ogni momento gli pareva d'essere caduto in fallo; vedeva dovunque nemici; era persuaso che vi fosse chi frugasse tra le sue carte, che le lettere gli fossero trafugate o intercettate; temeva d'essere avvelenato; aveva strane allucinazioni; la sua coscienza era fieramente tormentata da scrupoli religiosi. Nel giugno del '75 s'era recato a Bologna per consultarvi quell'Inquisitore; e di nuovo due anni dopo volle esser esaminato dall'Inquisitore di Ferrara, né l'assoluzione ottenutane valse a tranquillarlo.

La sera del 17 giugno 1577, mentre sfogava colla duchessa Lucrezia, i suoi timori e i suoi sospetti, credendosi sorvegliato — e forse era vero — da un servo, gli tirò dietro un coltello. Povero Tasso! La mania religiosa e di persecuzione, ond'era affetto, dava luogo ad accessi di furia, ond'era necessario provvedere alla sicurezza sua e degli altri. Fu rinchiuso per qualche giorno in certi camerini del cortile ducale che servivano di prigione; poi il duca, che aveva a cuore la salute del suo familiare e lo faceva curare da' suoi medici, lo volle con sé nell'amena villa di Belriguardo; infine lo accolsero nel loro convento i frati di San Francesco a Ferrara. Ma la notte tra il 26 e il 27 luglio (1577) il Tasso, rotto un uscio, fuggí e invano inseguito dai servi del duca, andò pellegrinando mendico giú per la penisola, finché arrivò a Sorrento, presso la sorella Cornelia, dove ebbe qualche mese di tregua. Sennonché egli portava con sé il suo tormento e per mutar di luoghi non riusciva ormai a sottrarglisi. La vita di corte, cui s'era assuefatto fin dai giovani anni, lo attraeva con fascino irresistibile; a lui tardava di por mano

alla stampa del poema; ed eccolo di nuovo, nell'aprile del 1578 a Ferrara, riaccolto benevolmente dal duca Alfonso. Non vi si trattenne a lungo: ai primi di luglio ne partiva all'improvviso e andava ramingo a Mantova, a Padova, a Venezia, a Pesaro e finalmente a Torino, dove s'acconciò presso il marchese Filippo d'Este, genero del duca Emanuele Filiberto. Fu per breve tempo; ché nel febbraio del '79, dopo aver fatta qualche pratica per il ritorno, ricompariva a Ferrara. Si celebravano allora le nozze del duca con Margherita Gonzaga sua terza moglie; la città era in festa, la corte affollata di principi forestieri. Il Tasso chiese un'udienza e non l'ottenne; fra quel trambusto nessuno badava a lui, mentre nel contrasto coll'allegrezza circostante il suo spirito afflitto s'esacerbava e conturbava sempre più. La sera dell'11 marzo fu colto da un accesso di follia e prima in casa di Cornelio Bentivoglio, poi nelle anticamere del castello proruppe in escandescenze e in violente invettive contro il duca, la sposa, le principesse estensi, contro tutti e tutto. Onde per ordine di Alfonso fu condotto allo Spedale di S. Anna e messo alla catena in una delle celle al pianterreno destinate ai pazzi furiosi. Da quella casa del dolore l'infelicissimo poeta non aveva ad uscir libero se non sette anni più tardi.

Le cause della prigionia.

7. Intorno alle cause della prigionia del Tasso si venne formando già nel secolo XVII una leggenda, alla quale diedero appiglio certe malsicure induzioni del suo primo biografo, Giambattista Manso, e che fiorí rigogliosa fin quasi a' dí nostri, ispirando anche numerose opere d'arte. Innamoratosi perdutamente della principessa Leonora, sia che non fosse corrisposto o che, pur corrisposto, non potesse sperare d'essere amante felice, egli si sarebbe lasciato andare ad atti e parole disdicevoli all'alta condizione di lei, e il duca, sdegnato, lo avrebbe fatto rinchiudere in carcere, dove Torquato sarebbe impazzito o quasi. Lo scambievole amore di Leonora e del Tasso fu soavemente idealeggiato e rappresentato con arte magnifica nel dramma del Goethe che dal poeta s'intitola; ma oggimai la critica ha dimostrato che Leonora non ebbe nessuna speciale simpatia verso il poeta, e questi, almeno finché fu signore del suo intelletto, null'altro per lei che l'ossequio rispettoso del cortigiano.

Unica causa della sua clausura fu la malattia mentale, determinata dall'eccessiva fatica del pensiero, dal contrasto fra le illusioni e la volgare realtà e soprattutto da una

naturale disposizione. Un amico tenerissimo del poeta giudicò « la sua prigionia piuttosto pietà che rigor di principe »; e per vero il duca, facendolo rinchiudere, intese ad imporgli una cura continua e rigorosa che desse qualche speranza di guarigione. Tuttavia non s'ha a credere che amore verso il suo familiare lo movesse a quel provvedimento; anzi la freddezza che traspare da'suoi ordini, pur vantaggiosi al malato, e la mancanza d'ogni delicato e amorevole riguardo nel trattare, e avanti e dopo l'imprigionamento, con quel grande sventurato, fanno pensare che il duca Alfonso agisse soprattutto per comodo proprio, per evitare scenate e scandali in corte e fors'anche frenetiche esplosioni di galanteria cortigiana verso le principesse. Si aggiunga che Ferrara, dove fino a pochi anni prima Renata di Valois, moglie di Ercole II, aveva dato favore alle dottrine calvinistiche, non era in odore di santità presso alla corte di Roma, così che gli scrupoli del Tasso intorno alla propria ortodossia e le accuse che formulava contro altri della corte, potevano facilmente alienare l'animo del pontefice dal duca, cui premeva invece di mantenerselo amico.

Il Tasso a S. Anna.

8. In S. Anna il Tasso fu per oltre un anno trattato assai duramente, né ciò, per quanto sia doloroso, può far meraviglia o provocare recriminazioni, chi pensi la condizione dei manicomi fin quasi a' dì nostri. Dal maggio del 1580 in poi il trattamento del recluso s'andò facendo migliore: era alloggiato in istanze decenti; il vitto gli era mandato dalla corte; poteva ricevere amici, letterati, artisti, principi, che frequentemente lo visitavano, ed aveva anche facoltà di uscire talvolta in compagnia d'un gentiluomo incaricato del pietoso ufficio. Ma pur troppo non migliorarono le condizioni della sua salute. Soffriva di vapori alla testa e di dolori nervosi; gli si indeboliva la vista; gli veniva mancando la memoria; non poteva tener la mente *intenta* senza essere disturbato da *spiacevoli immaginazioni*; aveva sogni spaventosi ed incubi; gli pareva di sentire fischi, tintinni, sghignazzate schernevoli, strepiti indefiniti; gli sonavano gli orecchi d'alcuni nomi ch'ei reputava di spiriti maligni invidiosi della sua quiete. Da ultimo credette proprio d'avere il diavolo intorno e che un folletto gli aprisse le casse, gli rubasse le carte, i denari, i guanti e gli involasse d'innanzi le vivande. La monomania della persecuzione era divenuta in lui con-

vinzione d'essere stato stregato ed ammaliato. Talvolta, in ispecie nei primi tempi della reclusione, era colto da impeti e da accessi furiosi così da minacciare e percuotere chi lo avvicinava. Ma aveva pure lunghi periodi di tranquillità, nei quali pareva che la luce tornasse a brillare in quella elevata intelligenza. Come accade nelle pazzie alternanti, quando le sue fissazioni gli davano tregua, egli parlava e ragionava come un sano, scriveva lunghe lettere e componeva opere di prosa e di poesia. Quale straziante contrasto!

Le prime edizioni della *Liberata*.

9. Fonte di gravi dolori al povero Tasso languente in S. Anna fu anche la pirateria degli editori, che approfittarono della sua sventura per impossessarsi delle opere di lui che correvano manoscritte, e metterle a stampa in malo modo senza neppur curarsi di dividere col poeta i lauti guadagni.

Nel 1580 un Celio Malespini, letterato di qualche nome e furfante matricolato, dava fuori a Venezia il poema, scorretto e incompiuto, intitolandolo di suo capo *Il Goffredo*. Per riparare al malgoverno fattone dal Malespini, l'anno dopo Angelo Ingegneri ne procurava nel tempo stesso due nuove edizioni (Parma e Casalmaggiore) di sur un manoscritto compiuto, ancorché privo delle ultime correzioni dell'autore e manchevole di qualche stanza e di qualche verso. Quivi per la prima volta il poema reca in fronte il titolo con cui passò glorioso alla posterità, di *Gerusalemme liberata*, veramente non voluto dal Tasso, ma all'Ingegneri suggerito da molti passi dell'opera stessa e dal ricordo dell'esperimento trissiniano. Avvenuta così la pubblicazione e diffusosi il poema per il rapido moltiplicarsi delle ristampe, il Tasso diede il suo consenso (benché poi negasse d'averlo dato) ad una nuova edizione, che uscì infatti a Ferrara ancora nel 1581 per le cure amorose di Febo Bonnà e fu tosto riprodotta ivi stesso e in più altri luoghi. Questa edizione ci offre il testo genuino della *Liberata* nell'assetto sostanziale e formale che il Tasso le aveva dato prima che la vita randagia degli anni fra il 1577 e il '79 e la malattia gli togliessero l'agio di seguitarne e compirne la correzione.

L'argomento della *Liberata*.

10. Nella *Gerusalemme Liberata* il Tasso canta le imprese e le venture dell'esercito crociato nel sesto anno della guerra (terzo, secondo la storia) e precisamente « nei tre o quattro mesi » che precedettero all'espugnazione di

Gerusalemme; canta la presa della città e la battaglia di Ascalona (agosto 1099), che fu coronamento della vittoria. Al tornare della primavera i Crociati eleggono duce Goffredo di Buglione, e guidati da lui marciano fin sotto le mura di Gerusalemme, dove il re Aladino s'appresta alla difesa. Clorinda, forte guerriera pagana, esce ad incontrare l'assalto di Tancredi, principe di sangue normanno, ma italiano di nascita, il quale avendola un giorno veduta presso una fonte, la ama perdutamente ed ora, riconosciutala, le scopre il suo amore. Ma li separa l'incalzare della mischia, nella quale cade trafitto dal circasso Argante, Dudon di Consa, capo dei venturieri. Mentre Goffredo vien preparando le macchine per l'assedio, l'Inferno congiura a' danni dei Crociati. Il mago Idraote, re di Damasco, istigato dal demonio, manda al campo cristiano sua nipote Armida, fanciulla di affascinante bellezza ed esperta d'ogni accorgimento e d'ogni frode. Ed ella infatti ottiene da Goffredo dieci campioni, che devono difenderla da simulati pericoli e che partono con lei accompagnati da altri, sedotti dai vezzi dell'ingannatrice. Intanto anche il prode Rinaldo d'Este è partito dal campo, perchè avendo ucciso Gernardo di Norvegia suo calunniatore, non vuole nella sua sdegnosa alterezza sottostare al giudizio di Goffredo. Argante, impaziente degli indugi, esce a sfidare i cristiani e s'azzuffa con Tancredi. Al duello pon fine la notte ed Erminia, la figlia del re d'Antiochia, che prigioniera un tempo del cavaliere normanno, s'era accesa d'amore per lui, esce dalla città vestita delle armi di Clorinda per andar a curarne le ferite. Ma poiché assalita da un guerriero cristiano, ella fugge, Tancredi scambiandola per l'amata Clorinda, la rincorre, s'addentra in un bosco e cade egli pure nelle insidie d'Armida. Così il campo cristiano ha perduto le migliori sue spade, mentre i nemici si afforzano e attendono aiuti. A seguitare la tenzone con Argante prende il campo il vecchio Raimondo di Tolosa, che è ferito a tradimento da un dardo lanciato da un pagano per istigazione del demonio. La battaglia divien generale e i Cristiani, incalzati da Clorinda e dal terribile Argante, sgominati da una tempesta suscitata dall'Inferno, sono costretti a riparare negli alloggiamenti. Giungono poco dopo tristi notizie: il soccorso danese è perito per via e le armi di Rinaldo sono state trovate rotte e insanguinate. La discordia scoppia fra i Crociati ed a stento il senno e l'au-

torità di Goffredo riescono a sedarla. Gli arabi predoni guidati da Solimano, e poi Argante e Clorinda assaltano di notte il campo cristiano, che è ridotto a mal partito. Sennonché l'arcangelo Michele, mandato da Dio, caccia le potenze infernali pugnanti coi Pagani; il valor di Goffredo e d'altri duci ristora la sorte delle armi, e a render piena la sconfitta degli assalitori giungono improvvisi Tancredi e i campioni d'Armida, che Rinaldo, a torto creduto estinto, ha liberati dalla prigionia dell'incantatrice.

Goffredo incoraggiato dalla vittoria, ordina l'assalto della città, che però riesce vano. Anzi la notte successiva Argante e Clorinda escono dalle mura e incendiano le macchine d'assedio dei Cristiani; ma Clorinda, imbattutasi in Tancredi, che non la riconosce, è ferita da lui e muore dopo aver ricevuto il battesimo dall'amante suo addolorato per l'involontaria uccisione. Invano i Crociati si accingono a fabbricare nuove macchine, ché la selva, dove si recano a far legna, è stata incantata dal mago Ismeno; li tormenta anche una prolungata siccità, alla quale Dio impietosito pon fine, mandando una benefica pioggia. Siamo al canto XIV ed ormai l'azione volge alla catastrofe. Una visione annuncia a Goffredo che solo Rinaldo potrà vincere gli incanti della selva; onde due cavalieri, Carlo il danese e l'avveduto e scaltro Ubaldo, sono inviati a richiamare l'alto campione, cui il duce supremo ha perdonato l'omicidio di Gernando. Saviamente diretti da Pietro l'Eremita e ammaestrati da un altro veggente, pervengono alle isole Fortunate, dove Rinaldo, dimentico de' suoi doveri, vive fra le delizie del castello d'Armida innamorata di lui. Rimproverato acerbamente, egli s'accompagna con loro, mentre Armida, disperata per l'abbandono, distrugge il castello e giurando vendetta parte alla volta del campo egizio. Rinaldo, confessati i suoi peccati a Pietro l'Eremita e fornito di nuove armi, rompe gl'incanti della selva e quando costruite nuove macchine, si dà l'assalto alla città, egli è il primo a montare sulle mura. Gerusalemme è presa; resiste ancora la torre di David, dove si è rinchiuso Aladino con Solimano. Tancredi uccide allora Argante in singolar tenzone, ma gravemente ferito resta a giacere sul terreno privo di sensi. Lo soccorre e cura Erminia, che sopraggiunge, lasciato per amore di lui l'esercito egiziano. Questo affrontano i Cristiani due giorni dopo ed ha luogo l'ultima e risolutiva battaglia. Rinaldo

e Goffredo fanno prodigi di valore: quegli uccide Solimano uscito a combattere fuor della torre e, vinti i campioni d'Armida, placa la fanciulla che non ha cessato d'amarlo; questi sventa una trama ordita contro di lui ed abbatte Emireno, capo dell'oste nemica. Gli Egizi sono sgominati completamente. Intanto Raimondo di Tolosa, aiutato da Tancredi, ha ucciso Aladino ed ha presa la torre di David. La vittoria è piena: Goffredo, seguito da'suoi, entra nel tempio di Gerusalemme,

> E qui l'arme sospende e qui devoto
> Il gran sepolcro adora e scioglie il voto.

Le fonti e la natura del poema.

11. Così il Tasso attuò l'idea, che vedemmo da lui esposta nei giovenili *Discorsi dell'arte poetica* e difesa nelle dispute coi revisori, di un poema che insieme conciliasse l'unità dell'epopea colla varietà dilettosa del romanzo. Egli derivò la tela fondamentale, i nomi dei principali eroi (tranne Rinaldo) e i fatti che piú strettamente s'attengono alla santa impresa dai cronisti della prima crociata, in ispecie da Guglielmo di Tiro; i poetici ornamenti della materia storica e i soggetti degli episodi fantastici per gran parte dai classici greci e latini, dai latinisti recenti e dai poemi italiani anteriori, massime dal *Furioso* e dall'*Italia liberata*, svolgendo, compiendo e variamente atteggiando le altrui invenzioni, ora rifiorenti nella sua mente con processo inconscio in una vaga indeterminatezza di reminiscenze spontanee ed ora imitate per deliberato proposito. Una l'azione, la presa di Gerusalemme; ma azione di molti, perché a condurla a compimento occorrono oltre a Goffredo, duce supremo, Tancredi e Rinaldo; numerosi, vari gli episodi e strettamente connessi, i piú, coll'azione principale: il Tasso poteva credere d'aver felicemente raggiunto il suo intento. In realtà la *Liberata* non risolse meglio dei poemi che la avevano preceduta il problema che affaticava allora le menti dei letterati (vedi pag. 162).

L'elemento epico.

Colla scelta d'un argomento storico-religioso, coll'unità dell'azione, coll'intromissione d'episodi di stampo omerico o virgiliano, Torquato fece tutto che era possibile per avvicinarsi all'epopea; ma né i tempi erano fatti per questa nobilissima forma di poesia, né egli era nato per essa. Il sentimento religioso, ravvivato — chi potrebbe negarlo? — dalla Controriforma, ormai non suscitava piú gli epici ardori che l'età di mezzo aveva veduto, anzi si immise-

riva nelle grettezze della bacchettoneria gesuitica; il Tasso stesso, benché sinceramente religioso, era pur sempre un uomo del Rinascimento, disadatto a sentire i grandi entusiasmi della fede: lo provano, se non altro, i contrasti e gli scrupoli della sua coscienza. Non è più forte in lui il palpito dell'amor patrio; onde gli fanno difetto proprio i sentimenti ispiratori della vera epopea.

Nella *Liberata* la guerra santa costituisce l'ossatura, che giova al critico per mantenere l'unità e distribuire con equa proporzione la materia; ma l'ispirazione viene al poeta d'altronde. La serietà epica di tutto il racconto non ha radice nella coscienza dello scrittore; è artificiale, voluta, talché degenera troppo spesso in una solennità grave o in vuota rettorica. La venuta di Alete ed Argante al campo cristiano (II, 57 sgg.) per offrire a Goffredo l'alleanza del re dell'Egitto, dà luogo, per esempio, ad una scena altamente epica, che il poeta ritrae quasi tutta con sobria e vigorosa efficacia; ma l'effetto resta, ahimè, raffreddato da certi fronzoli (st. 84) del discorso di Goffredo, specialmente da quel suo scoppio di rettorica melodrammatica *Noi morirem*, ecc. Goffredo del resto, personaggio schiettamente epico, è delle più infelici creazioni del Tasso. Uggioso sermoneggiatore, strumento cieco dei voleri divini, senza impulsi passionali, ricco di senno e di valore, egli non è un uomo, ma un tipo di perfezione astratta. Epiche nel miglior senso della parola sono le descrizioni delle battaglie e dei duelli, nelle quali il Tasso riesce mirabilmente; ma chi non vede che Tancredi, Rinaldo, Argante, Clorinda hanno imparato a maneggiare la lancia e la spada non tanto da Ettore, da Achille, da Turno, quanto da Orlando, da Sacripante, da Marfisa, dagli eroi insomma dei romanzi di cavalleria? Ed è appunto nella parte di derivazione o di colorito romanzesco, che il poeta manifesta e svolge le sue attitudini migliori.

Il romanzo.

12. Ben fu detto che la *Liberata* « è, nella forma sua, un romanzo della seconda maniera, come il *Girone* e il *Rinaldo* ». Il vero nocciolo del poema è l'episodio di Rinaldo e d'Armida, episodio evidentemente suggerito dal ritiro di Achille sotto la tenda, ma che ha uno svolgimento del tutto romanzesco. L'ira dell'eroe per l'insulto ricevuto da Gernando e la sua sdegnosa alterezza perdono ogni importanza dinanzi alle malie e all'amore di Armida, che sono il vero motivo della sua lunga assenza. Il viaggio di Carlo

ed Ubaldo, condotti dal veggente entro alle viscere della terra e poi veleggianti il Mediterraneo e l'Atlantico, il soggiorno incantato di Armida, lo scudo adamantino, strumento della rigenerazione di Rinaldo (c. XIV-XV-XVI), sono invenzioni che non disdirebbero nel poema dell'Ariosto. Armida, lusingatrice e maliarda, che trasforma in pesci i cavalieri e fabbrica e disfa per virtú magica i suoi castelli, tiene insieme d'Alcina e d'Angelica. Ismeno arieggia Atlante; Argante Rodomonte. Tancredi cavaliere prode, leale, cortese e innamorato si troverebbe a suo agio in compagnia di Rinaldo da Montalbano o d'Orlando. Cosí il mondo romanzesco sopraffà il mondo dell'epopea e finisce col costituire la parte viva ed essenziale del poema.

l'elegia

Nella rappresentazione di codesto mondo il Tasso non ha l'agilità, la semplice naturalezza, il brio dell'Ariosto; ma in cambio vi reca il palpito del sentimento e vi effonde, libero dai vincoli dell'arte critica, tutta la poesia della sua anima malinconica. Carattere essenzialmente lirico, egli trasferisce nelle creazioni della sua fantasia gran parte di sé stesso e svela la vita intima de' suoi personaggi con una delicatezza di tocchi del tutto nuova a quel tempo. Onde una soave melodia elegiaca trascorre per tutto il poema; rende viva ed umana l'espressione del sentimento religioso (p. es. XVIII, 12-16), mescola le sue note a quelle dell'epica tromba (p. es. XIX, 10) e piú fortemente risuona in certi luoghi, come nel pietoso episodio di Olindo e Sofronia (c. II) e là dov'è descritta la morte di alcuni eroi, di Dudone (III, 45-46), di Gildippe e Odoardo (XX, 94-100), di Clorinda (XII, 64 sgg.). Questa guerriera, che artisticamente è figlia della virgiliana Camilla più che di Marfisa, muore trafitta da Tancredi, che la riconosce sol quando le scopre la fronte per battezzarla. « Qui, dice il De Sanctis, tutto è preciso e percettibile, il plastico è fuso col sentimentale, il riposo idillico col patetico e l'effetto è un raccoglimento muto e solenne d'una pietà senza accento ». La descrizione di codesta morte e della visione apparsa poi a Tancredi (XI, 91) ha un'intimità e profondità di sentimento, una dolcezza d'espressione, quali dopo il Petrarca (che il Tasso ebbe presente alla memoria) nessun poeta aveva saputo conseguire.

e l'idillio nella *Liberata.*

All'elegia s'accompagna e spesso s'intreccia l'idillio. In piú e piú luoghi del poema il Tasso ritrae gli spettacoli sereni della natura, con una grazia squisita e con un senso

di dolce voluttà. Ma il poeta d'Aminta ci riappare con tutta la sua fine sensibilità e la potenza della sua arte suggestiva negli episodi d'Erminia e di Armida. Quella, anima pensosa e malinconica, cullantesi dolcemente in un sogno d'amore, trova il suo appagamento nella quiete della vita pastorale e nell'abbandono con cui narra alle *amiche piante* la dolente istoria delle sue sventure (VII, 1). L'intonazione di tutto l'episodio è lirica, ed una musica lene e delicata, che è nota caratteristica dei versi del Tasso, ma che qui assume modulazioni nuove e penetranti, gli conferisce un fascino indescrivibile. Armida, che trascorre i suoi giorni coll'amato Rinaldo fra gl'incanti della bella Natura e celebra l'apoteosi dell'Amore e del Piacere (XIV, 62 sgg., XVI, 1 sgg), simboleggia la concupiscenza che allontana l'uomo dalla via del dovere. Ma qui il poeta ha vinto il moralista e ha fatto della maga una viva e vera figura di donna. Ella infatti è presa d'ardente amore per Rinaldo, amore cui non ispengono il dolore e lo sdegno per la partenza di lui (XVI, 35 sgg.), e finisce schiava di quel Rinaldo che aveva fatto suo schiavo:

> Ecco l'ancilla tua, d'essa a tuo senno
> Dispon, gli disse, e le fia legge il cenno.

13. La Musa del Tasso è il sentimento. Nell'esprimerlo, elegiaco o idillico, egli si rivela poeta vero e « prenunzia il senso doloroso dell'arte moderna ». Peccato che nel suo poema egli non abbia saputo attenersi quanto allo stile ai sani propositi che aveva manifestato nei *Discorsi sull'arte poetica*, quando riprovava ogni maniera d'affettazione. Egli infatti troppo si compiace di certi artifici barocchi, come del far procedere i pensieri e le immagini a due a due, delle antitesi, delle apostrofi, delle interrogazioni; ama le frasi concettose e le parole sonanti, ed ha solitamente un fare declamatorio e sforzato che stucca il lettore. Nella *Liberata* poi la lingua manca della viva freschezza e della spontaneità, onde si abbella nelle opere degli scrittori toscani ed anche nel *Furioso*; sono troppi i latinismi: la locuzione non è sempre la più appropriata e piuttosto povero è il lessico. Infine l'ottava del Tasso non ha l'andatura naturale e disinvolta della ariostesca; ma procede impettita e solenne, non senza zeppe, con un accordo troppo uniforme delle pause logiche colle pause del ritmo.

Lo stile.

La lingua.

La verseggiatura.

Le polemiche intorno alla *Liberata*.

14. La pubblicazione della *Gerusalemme*, da lungo tempo annunciata e aspettata, fece romore nel mondo letterario. Si pose mano ben presto a commenti e ad illustrazioni del poema e il confronto col *Furioso* si offerse naturale alle menti. Verso la fine del 1584 venne in luce un dialogo, *Il Carrafa ovvero dell' Epica poesia*, di Camillo Pellegrino, letterato capuano, nel quale la palma era data alla *Gerusalemme* come a poema vago e dilettevole e insieme ligio alle regole d' Aristotile. Tale giudizio spiacque ad alcuni letterati fiorentini soliti a radunarsi a sollazzevoli conversari in una brigatella che s'intitolava Accademia della Crusca, e un d'essi, Lionardo Salviati, sotto il nome di Infarinato, diede fuori nel febbraio del 1585 una *stacciata* in difesa dell'Ariosto, censurando nella *Gerusalemme* l'argomento, l'ossatura, lo stile, la lingua, la verseggiatura, tutto insomma e coinvolgendo nel biasimo anche l'*Amadigi* del padre di Torquato. Tra le osservazioni del Salviati ve n'hanno di giuste; in ispecie tra quelle spettanti alla lingua; ma il Salviati scrisse la sua operetta con una violenza e un'acrimonia che provocarono una reazione da parte degli amici e degli ammiratori dell'infelice recluso di S. Anna. Questo nell'*Apologia della Gerusalemme liberata*, messa a stampa nell'estate del medesimo anno, difese sé e il padre con soda e larga dottrina, se non con argomenti vigorosi, e in forma moderata e serena. Ma la polemica s'inacerbí rapidamente, s'ingrossò ed ebbe fine solo nel 1590 non senza lasciare strascichi nell'età successiva. Il Tasso non vi partecipò piú direttamente; pro o contro di lui battagliarono oltre al Pellegrino e al Salviati, che prese due altre volte la penna velenosa, forse una dozzina di letterati; bizze personali, puntigli, infingimenti, gelosie regionali diedero esca al dibattito che s'allargò fino a divenire un'ampia discussione non pure sul poema piú recente, ma sul *Furioso* e sull'*Amadigi*. In mezzo ad osservazioni pedantesche, ad arguzie inopportune, ad insolenze plebee, venne fuori qualche considerazione assennata sul valore artistico del poema tassesco e soprattutto sulle sue fonti. La *Liberata* intanto continuava ad essere ristampata e non ostanti le critiche degli eruditi, veniva acquistando una popolarità quale nessun'altra opera della nostra letteratura ebbe mai, popolarità che non è ancora venuta meno del tutto.

Le liriche del Tasso.

15. Come la *Liberata*, cosí l'*Aminta* e le liriche del Tasso

andarono primamente in istampa, se non proprio contro il suo volere, senza il suo consenso e la sua revisione, e furono, mentre ch'ei visse, facile mezzo di lucro per gli avidi stampatori. Alla *Prima Parte* delle rime, uscita in luce nel 1581 pei tipi d'Aldo Manuzio il giovane, più altre *parti* seguirono e scelte e pubblicazioni spicciolate, dove spesso le poesie autentiche sono mescolate ad altre che del Tasso non sono, il testo è malconcio e si danno false o inesatte notizie sulle occasioni e le dediche dei vari componimenti. Nel 1591 Torquato pose mano ad un'edizione, da lui stesso commentata, delle sue rime, ma non ne diede fuori se non due volumi, in quell'anno e nel successivo, piccola parte della copiosissima sua produzione.

Le liriche del Tasso sommano a poco meno di due migliaia. Vario ne è il metro: sonetti, canzoni, madrigali, ottave; vario l'argomento: d'amore, di cortesia, d'encomio, di preghiera, religiose. Non segnano all'arte nuove vie di gloria; anzi chiudono il ciclo della poesia petrarchesca; ma lo chiudono splendidamente, mostrando quanto possano anche nel trattar vecchie forme l'anima d'un poeta vero e la mano d'un artista provetto. Peccato che siano troppe, talché le eccellenti si mescolino a molte mediocri o addirittura cattive; quelle ispirate da sentimento sincero ad altre scritte per complimento, per adulazione, ad istanza o in nome altrui; i sonetti dall'andatura larga e di eleganza semplice e sobria a sonetti sottilmente epigrammatici o gravi d'immagini barocche; i madrigali concepiti con arguzia fine a scipitaggini galanti tornite finemente in quella foggia.

Delle rime amorose gran parte furono scritte per Lucrezia Bendidio, che il Tasso conobbe ed amò giovinetta quindicenne a Padova nel 1561, e per Laura Peperara (vedi qui dietro pag. 251); altre per la contessa di Scandiano, Leonora Sanvitale, e per altre donne. Il poeta stesso confessa di non aver mai fermato « stabil cura in saldo oggetto » e che « incostanti amori » furono i suoi e « ardori non cocenti »; onde non fa meraviglia che nel cantar d'amore egli non riveli un sentimento profondo e prepotente. Descrive e loda le bellezze della sua donna, si duole della sua crudeltà, si compiace di qualche indizio di benevolenza, si sdegna, si riconcilia; vaga piacevolmente sulle ali della fantasia non dominata dal sentimento, senza mai scendere a scrutare l'intimo del cuore. Il pregio delle

sue rime d'amore sta nella forma; poiché non solo egli seppe essere squisitamente elegante, ma anche rinvigorire la languida poesia petrarchesca ritemprando lo stile, variando l'armonia del verso e questo spezzando con acconce pause del senso, come aveva fatto il Della Casa. Inoltre il Tasso arricchí la sua vena attingendo immagini e concetti dai classici greci e latini e nei sonetti e nei madrigali fu dei primi che imitassero le graziose odicine che sotto il nome d'Anacreonte erano di fresco venute in luce (1554).

Piú calda e piú viva appare l'ispirazione nelle rime (e son molte) dove l'argomento volge all'idillio e in quelle che cantano la voluttà. Nella canzone, tutta fiorita d'immagini fresche e leggiadre, *A la montagna di Ferrara* e in quella per le nozze di Marfisa d'Este, riconosciamo il poeta d'Aminta e d'Armida. Ma la lirica del Tasso s'eleva ad altezze inusate, ha movimenti pieni di efficacia e note elegiache d'una sincerità immediata, quando esprime gli strazianti dolori di lui. Nella canzone al duca d'Urbino (non finita) vivono i ricordi delle prime sventure familiari, della madre dal cui seno empia fortuna divelse pargoletto il poeta e ch'ei non rivide piú mai, del padre morto. Bellissima fra le belle è la canzone che il Tasso diresse da S. Anna alle principesse estensi (*O figlie di Renata*), alla quale s'accompagna degnamente l'altra ad Alfonso: quella, tutta intessuta dei ricordi e del rimpianto de'bei tempi trascorsi e della libertà perduta; questa, di lagrime e di sospiri per i dolori presenti.

I Dialoghi.

16. Quantunque la fama del Tasso poggi specialmente sulle sue opere poetiche, tuttavia un posto segnalato nella storia letteraria gli spetta pure come prosatore. Ci accadde già di rammentare alcune delle sue prose critiche (vedi pagg. 252, 254, 266); uscirono dalla sua penna anche orazioni funebri ed accademiche, discorsi didascalici intorno a soggetti di morale e di rettorica, un trattato *Della dignità* ed uno sull'arte di scriver lettere, una commedia dall'intreccio arruffato, prolissa e senza spirito (*Gli intrichi d'amore*); ma singolare importanza fra tutte le sue scritture di prosa hanno i dialoghi e l'epistolario.

Se si guardi soltanto alle diversità sostanziali della materia, i dialoghi del Tasso sono ventisei; ma poiché di alcuni ci pervennero due e fin tre dettature assai differenti, talvolta persino con titolo mutato, il loro nu-

mero sale a trentuno, dei quali non meno che ventidue furono composti durante la clausura del poeta in S. Anna; cinque certamente dopo; forse prima tutti gli altri. Gli interlocutori sono per lo piú personaggi insigni per ingegno e per dottrina, gentiluomini, amici o benefattori del Tasso, il quale entra pure talvolta in iscena sotto il nome di Forestiero napoletano. E da uno degli interlocutori principali il dialogo solitamente si denomina, come spesso i dialoghi di Platone e di Cicerone; talché, p. es. è *Il Nifo* quello in cui Agostino Nifo da Sessa, un de' piú solenni filosofi del secolo XVI, disputa con Cesare Gonzaga dell'onesto, dell'utile e del piacere perfetto; è *Il Forno* quello dove Antonio Forni, gentiluomo modenese, e Agostino Bucci, lettore di filosofia nello studio di Torino, ricercano l'essenza, la natura, le maniere varie, le diverse manifestazioni della nobiltà; è *La Molza* quello che racchiude un colloquio intorno all'amore fra Tarquinia Molza, rimatrice modenese non ispregevole, due altre gentildonne e il Tasso stesso; è *Il Costantino* quello in cui Torquato introduce l'amico suo Antonio Costantini, uomo di stato e di lettere, a ragionar seco della mansuetudine, dell'equità e della clemenza.

Trattano i piú di filosofia morale, della virtú o di qualche particolare virtú, dell'amicizia, del giuoco, del viver in corte; altri di estetica o di questioni letterarie. Ma spesso in uno stesso dialogo si passa d'una ad altra materia per via di digressioni o perché cosí vuole il processo del ragionamento. Nel *Messaggero*, ad esempio, che è uno dei piú belli per i pregi dello stile, un cortese spirito familiare spiega al Tasso tutto un sistema di gerarchia degli esseri, per via del quale si scende — ed è dottrina neo-platonica — dalla divinità all'uomo; e poiché le intelligenze e i dèmoni son messaggeri tra quella e questo, il discorso cade poi sugli uffici, sui doveri, sulle qualità, sul contegno degli ambasciatori, soggetto, come ognun vede, di ben altra natura.

Il Tasso non è un pensatore originale. Egli ondeggia tra Platone ed Aristotile, attingendo or dall'uno, or dall'altro e dai loro antichi e moderni seguaci, senza congegnare un sistema filosofico le cui parti siano logicamente connesse. Ragiona con dirittura e spesso con sottigliezza intorno alle dottrine altrui, ma non ripone fiducia piena in nessuna, perché difficile è « trovar perfetta scienza »,

avendo « la maggior parte dei filosofi *ragionato* anzi per opinione che per iscienza ». Ad un eclettismo coerente non giunge se non nella morale e nell'estetica; nel resto egli cade spesso in contradizioni, com'è naturale, se si pensi la diversità delle sue fonti. Talvclta avviene anche ch'egli si allontani dalle dottrine della Chiesa; ma nelle intenzioni è sempre cristiano e se nello studiare i grandi problemi della vita si dibatte fra opinioni pagane o paganeggianti, finisce poi col rifugiarsi nel misticismo.

Nelle discussioni filosofiche il Tasso riesce non di rado pesante per gli avvolgimenti lunghi e faticosi dell'argomentare, per l'abuso di vuote astrazioni e per la prolissità. Ma quando nelle introduzioni narra o descrive, quando dipinge i contrasti dell'anima sua, quando ritrae una conversazione d'argomento agevole e piano, egli sa essere artista efficace. Quivi egli arieggia Platone. Il suo stile poi è sempre disinvolto e scorrevole, senza ricercatezze né di parole né di costrutti; le idee si svolgono con bella compiutezza nel giro largo dei periodi e si collegano insieme per via di naturali trapassi e di nessi appropriati; la sostanza e gli andamenti, ancorché talvolta avviluppati, del pensiero si specchiano nettamente in quella prosa tersissima.

Le lettere.

17. Consimili pregi di stile hanno le lettere, che il Giordani giudicava « le più belle da Cicerone in qua ». Sono poco meno di mille e settecento e vanno, per non tener conto della prima, scritta dal Tasso a dodici anni, che rimane isolata, dal 1564 agli ultimi giorni della vita del poeta. Egli disse di non avervi « posto alcuno studio », avendole scritte « non per acquistar gloria, ma per ischivar vergogna ». Ma è certo che ne desiderò la conservazione e di alcune permise la stampa, come non è dubbio che tanta eleganza e purità di stile e di lingua spesso non raggiunse se non grazie ad un paziente lavoro di lima. Molte prendono argomento da questioni filosofiche e letterarie (abbiamo già ricordato quelle scambiate coi revisori del poema) e assumono talvolta forma e proporzioni di piccoli trattati. Le più parlano dei casi dello scrittore e riescono ad una sì viva rappresentazione dello stato di quell'anima addolorata, che non si può leggerle senza commozione. Può spiacere una certa monotonia d'intonazione e d'argomenti: ma come meravigliarsene ? chi vorrà aspettarsi il brio, la gaiezza da un uomo la cui vita fu un suc-

cedersi quasi ininterrotto di amarezze e di dolori? La nuova critica ha dimostrato che non sempre è da prestar fede intera a quanto il Tasso nelle sue lettere viene dicendo di sé e di chi lo avvicinava. Non per questo scema l'altissimo loro valore di documento psicologico; che anzi più compassionevole divien lo spettacolo ch'esse ci offrono, di una mente fiaccata nella triste lotta colla realtà e scombuiata dalla follia.

La liberazione del Tasso.

18. Delle lettere del Tasso molte sono datate di S. Anna e, mentre narrano i suoi patimenti, i suoi malori, i tormenti della sua fantasia, implorano la liberazione od almeno un trattamento migliore e una maggior libertà. In tutto il tempo della prigionia il povero mentecatto non cessò infatti di scrivere a letterati, ad amici, a principi, a cardinali, a potestà comunali, affinché interponessero i loro autorevoli offici presso il duca, al quale e alle principesse si rivolgeva pure talvolta direttamente. Dopo sette anni di assiduo, angoscioso supplicare, di speranze vane e di strazianti delusioni spuntò finalmente il giorno della liberazione. Ai 12 di luglio del 1586 Alfonso d'Este permetteva che il principe di Mantova, Vincenzo Gonzaga, conducesse seco per qualche tempo Torquato a patto che lo vigilasse e quando paresse necessario lo restituisse a S. Anna. A muovere alla richiesta il Gonzaga e alla concessione l'Estense avevano certo conferito le sollecitazioni di Antonio Costantini già ricordato (pag. 269) e del padre Angelo Grillo benedettino, che fu del Tasso amorevole confortatore.

Gli ultimi suoi anni.

A Mantova per qualche tempo si trovò bene: la città gli piaceva; il principe lo trattava cortesemente; tutti lo accarezzavano. Ma la calma non durò a lungo: ricominciarono ben tosto le diffidenze, i sospetti, l'irrequietezza, la malinconia, né profittò al malato un breve soggiorno a Bergamo nell'agosto del 1587. Verso la fine d'ottobre egli fuggiva improvvisamente da Mantova e per Bologna e Loreto, dove sciolse l'antico voto a quel celebre santuario, riparava a Roma. Vincenzo Gonzaga, divenuto poc'anzi duca di Mantova per la morte del padre, ordí un intrigo, nel quale ebbero mano alcuni amici del poeta, per riaverlo, e se non fosse stata la risoluta proibizione di papa Sisto V, sarebbe pur ricorso alla forza. Ma poiché Alfonso d'Este, dal quale il Tasso era stato quasi prestato al Gonzaga, rinunciò a tenerlo prigione, il poveretto fu finalmente lasciato in pace.

Dei pochi anni che ancora gli rimasero di vita, il Tasso passò la più gran parte a Roma, prima in casa di Scipione Gonzaga, suo consueto rifugio, poi (dal maggio 1592) al Quirinale o al Vaticano, ospite di Cinzio e Pietro Aldobrandini, nipoti di papa Clemente VIII. Afflitto pur sempre dalla sua frenesia, tormentato da continui malori, colpito più volte da malattie gravi, trasse i suoi giorni in uno scoramento profondo, nella più compassionevole prostrazione morale. Ormai era venuto meno in lui anche il senso della dignità e mentre spargeva ai quattro venti le sue querimonie, domandava doni e favori a destra e a manca; si raccomandava con insistenza incresciosa ai potenti; non ismetteva di chieder aiuti agli amici, che lo servivano con pazienza mirabile. Per ogni onorificenza conferita a persona nota, per ogni matrimonio illustre, per ogni morte, egli aveva pronto il sonetto gratulatorio, augurale, deplorativo, che doveva procurargli un profittevole ricambio. In realtà la sua condizione non era sempre così disagiata, come nella sua morbosa incontentabilità credeva sinceramente egli stesso e voleva far credere. Accoglienze benevole e generoso trattamento egli ebbe a Firenze, quando vi soggiornò alcuni mesi nel 1590 coll'intenzione di acconciarsi presso il granduca Ferdinando. L'anno dopo il duca di Mantova lo invitò nuovamente alla sua corte ed il Tasso dopo mille titubanze accettò; ma pochi mesi dopo era di nuovo a Roma. Nel 1592 fu dal gennaio all'aprile a Napoli, signorilmente ospitato e circondato d'ogni cura e d'ogni riguardo da Matteo di Capua, principe di Conca, e da Giambattista Manso, coi quali aveva stretto amicizia in una prima dimora fatta in quella città nel 1588. Ma chi oserebbe rimproverare al grande sventurato le sue lamentele continue?

Frattanto non veniva meno la sua attività letteraria ma il genio del poeta, che aveva brillato nell'*Aminta* nella *Liberata*, non dava ormai più che qualche fuggevol lampo. Dopo la liberazione da S. Anna, il Tasso scriss ancora in gran copia e lettere e liriche, arricchì, com sappiamo, la serie de' suoi dialoghi, corresse, riformò preparò per la stampa opere dianzi composte, ma non finitivamente approvate da lui o sconciate dagli edito pose mano ad opere nuove. I frutti più notevoli di co sta operosità sono la tragedia *Il Torrismondo*, nella qua il Tasso riprese e continuò il *Galealto* (vedi pag. 252),

Gerusalemme conquistata, rifacimento della *Liberata*, e *Il Mondo Creato.*

19. Nel *Torrismondo*, terminato a Mantova verso la fine del 1586, sono rappresentati gli strani casi per mezzo ai quali ha compimento, nonostante gli sforzi umani fatti per eluderla, la profezia di certe ninfe, che una bambina figliuola del re di Gozia (Alvida) avrebbe causato la rovina del regno e la morte del proprio fratello (Torrismondo). La formula fondamentale è dunque quella dell'*Edipo Re*, donde pur deriva con modificazioni non felici, ancorché necessarie, la piú gran parte dello svolgimento del dramma. Cosí il Tasso temperava in una favola di sua invenzione l'antico col nuovo, il classico col romanzesco, il Trissino col Giraldi. Ma l'ammodernamento del mito classico, non riuscí meglio nel *Torrismondo* che in altre tragedie di simil natura. L'inesorabile inflessibilità del fato perde dinanzi alla coscienza degli spettatori moderni che non ci credono, la sua tragica grandezza, e per di più l'intervento delle potenze soprannaturali, che presso il tragico greco aveva sua radice e ragione in una secolare tradizione, si riduce nel *Torrismondo* ad un artificio per far andare innanzi l'azione. I caratteri sono per lo piú sbiaditi e senza vita interiore; le situazioni spesso false, per aver voluto il poeta attenersi troppo fedelmente al modello. V'è poi in tutta la tragedia una verbosità ampollosa e ricercata che tutto raffredda; l'azione procede lenta, a fatica; abbondano i racconti in luogo delle rappresentazioni dirette; i personaggi tutti sermoneggiano volentieri piuttosto che operare ed effondere i loro sentimenti. Certo il verso ha spesso bella varietà di suoni e nobile andatura; ma ciò non basta ad avvivare codesta tragedia, tardo frutto di un ingegno roso dalla sventura.

Il Torrismondo.

20. Abbiamo veduto (pag. 255) come in seguito alle critiche dei revisori il Tasso fosse risoluto a rimutare in piú luoghi il suo poema. Intendeva togliere l'episodio di Olindo e Sofronia, giudicato troppo lirico, troppo tosto introdotto e non strettamente connesso coll'azione principale, e sostituirvi la storia dei primi sei anni della guerra; Armida non doveva piú riconciliarsi con Rinaldo; di Erminia era dubbio se non avesse a finir monaca. Gran parte degli incanti doveva esser soppressa e moderato il frondeggiare degli ornamenti. La *Gerusalemme liberata*, uscita in luce senza il consenso del poeta nel 1580, prima che quel di-

La Gerusalemme Conquistata.

segno di riforma potesse avere effetto, era dunque tutt'altro poema da quello che egli ormai aveva in mente, né il plauso onde essa fu accolta valse a fargli mutare consiglio. Se egli difese l'opera sua contro le critiche dei fiorentini, fu piú per un subito impulso dell'amor proprio ferito dalla violenza dell'aggressione, che non perché fosse persuaso dell'insensatezza delle accuse, che in gran parte aveva preveduto. Anzi egli aveva finito col credere giuste le osservazioni dei revisori romani, alle quali prima si piegava per non aver brighe coll'Inquisizione e colla critica; sicché non appena n'ebbe l'agio, s'accinse a quella riformazione del poema che da piú anni desiderava di compiere. Il lavoro, cominciato a Mantova nel 1587 e tirato innanzi faticosamente fra mille disagi, fu terminato a Napoli nel febbraio del 1592; e l'anno dopo in novembre il poema riformato fu dato fuori col titolo, per cui il Tasso s'era risolto fin dal 1582, di *Gerusalemme conquistata* e con una dedica al cardinale Cinzio Aldobrandini.

Convinto ormai che gli amori e gli incanti non si addicessero come scandalosi a poema cristiano e non vi si potessero ammettere se non quale trasparente veste poetica di morale ammaestramento, tolse via appunto l'episodio d'Olindo e Sofronia e fece che Armida, la cui figurazione rimase sciupata dal simbolismo, fosse legata con allegoriche catene là dove sorgeva il suo palazzo e piú non comparisse nel poema. Cosí fu soppressa la soave pittura della vita di Erminia (divenuta Nicea) fra i pastori, né piú la patetica scena della morte di Gildippe e Odoardo addolcí l'orrore della battaglia finale. Ma il Tasso aggiunse molto piú che non sopprimesse, ed il poema crebbe da venti a ventiquattro canti. Aggiunse digressioni storiche ed episodi fantastici ed ampliò eccessivamente descrizioni o racconti che già erano nella *Liberata*. Per tutto ciò ricorse sovente alle scritture sacre, come intento ch'egli era a dare al suo poema un carattere piú apertamente religioso, e attinse largamente anche ad Omero, che p. es. gli suggerí di modificar goffamente ad immagine di Ettore la gagliarda figura d'Argante, e donde derivò con pedissequa fedeltà una battaglia intorno alle navi dei Crociati. Quantunque alcune modificazioni od aggiunte o trasposizioni possano dirsi felici, la *Conquistata* non pareggia a gran pezza, quanto a pregi di poesia, la *Liberata*. L'imitazione omerica e l'elemento religioso e di-

dascalico guastano e sopraffanno tutta quella bella fioritura di episodi vaghissimi che dava a questa quasi l'aria d'un romanzo cavalleresco; lo stile, di ornato che era anche soverchiamente, divien duro e stentato; l'armonia del verso, così facile e varia nella prima *Gerusalemme*, monotona. Gli scrupoli religiosi e le dottrine critiche esposte novamente dal Tasso nei rimaneggiati ed ampliati *Discorsi dell'arte poetica* (ora *Discorsi del poema eroico*, 1594), vinsero nel poeta domato dalla sventura, la balda ispirazione giovenile, e la severa *Conquistata* fu ben presto lasciata da parte dal pubblico che tenne fede alla *Liberata* sorridente di gioventú e d'eleganza. Ma il Tasso considerava soltanto quella come opera compiuta e perfetta; talché a ragione fu giudicata una fortuna per l'arte italiana la pirateria di quei primi editori, che stamparono contro il volere del Tasso e forse salvarono un capolavoro ch'egli reputava poco piú che un abbozzo.

Il *Mondo Creato*.

21. La riforma cattolica diede l'impulso ad una copiosissima fioritura della poesia religiosa: liriche, poemi narrativi e poemi epico-lirici, come le famose *Lagrime di S. Pietro* del Tansillo, piú volte imitate. A codesta usanza pagò largo tributo anche il Tasso. Delle sue liriche religiose, calde talvolta di sentimento, abbiamo già fatto cenno; anch'egli compose delle *Lagrime* (come a dire lamenti) in ottava rima, *Lagrime di Maria Vergine* e *di Gesú Cristo* e cominciò poemi di sacro argomento, come il *Monte Oliveto* e la *Vita di San Benedetto*, ma di essi non condusse a termine che il *Mondo creato*, verso la fine del 1594 dopo piú che due anni di lavoro. Il Tasso vi canta la creazione dell'universo, dividendo la materia in sette parti o *giorni* corrispondenti alle sette giornate che Dio vi impiegò, compresovi il giorno del riposo. Com'è naturale, egli segue il racconto biblico, ma lo intramezza di lunghe disquisizioni teologiche, filosofiche, astronomiche, fisiche, per le quali attinse largamente ai filosofi antichi e recenti, ai Padri e ai Dottori della Chiesa, e di continue descrizioni spesso conteste di elementi desunti da poeti e da naturalisti greci o latini. Privo di vita e di poesia, il poema si trascina faticosamente per piú di nove migliaia di endecasillabi sciolti, fiacchi e monotoni; soli suoi pregi la costante compostezza e correzione dello stile, che si leva talvolta a nobile eloquenza, e la bellezza di qualche descrizione.

La morte.

22. Reduce da Napoli nel maggio del 1592, il Tasso era stato

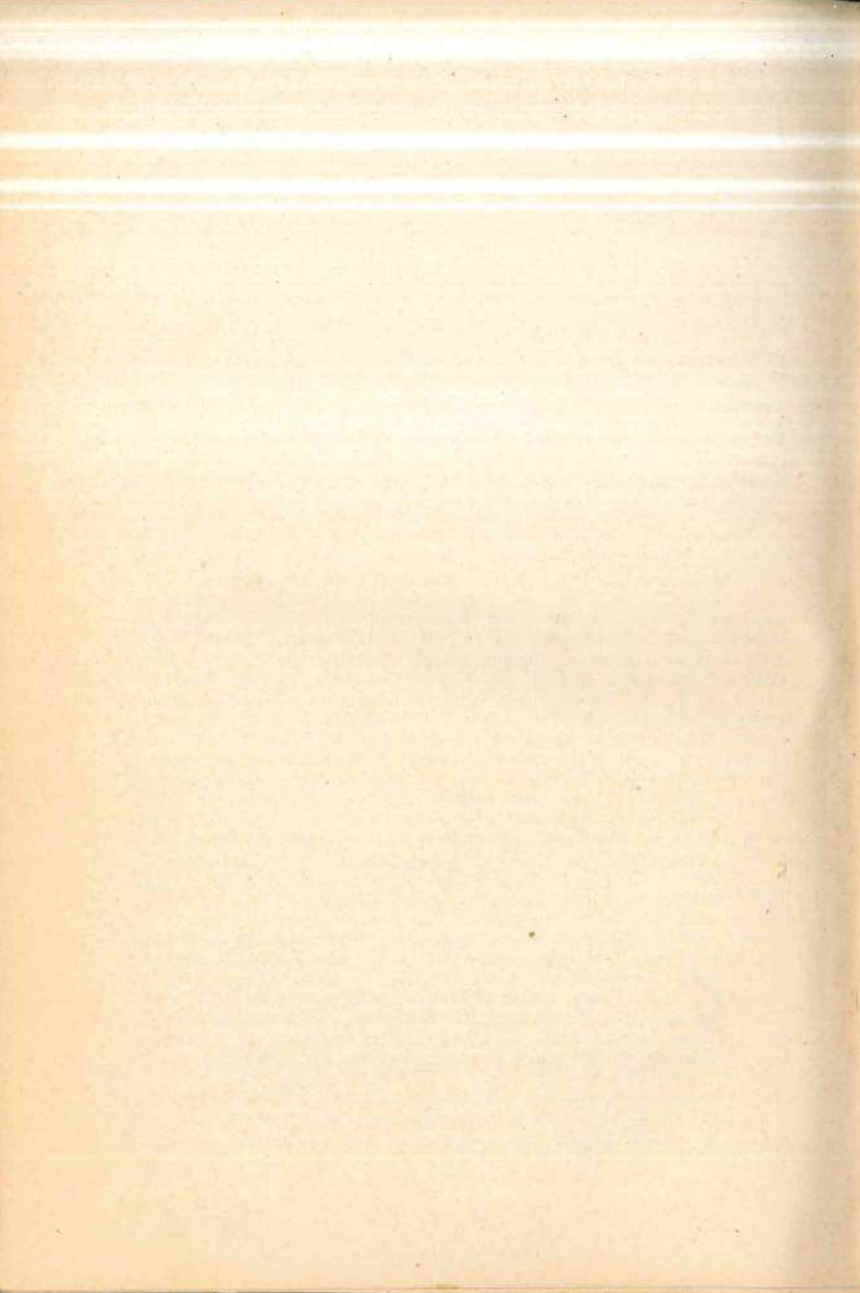
accolto benignamente in casa dei nipoti del papa, un de' quali, Cinzio, era cortese ai letterati di liberale protezione. Colà visse circondato di cure, accarezzato, aiutato nel compimento de' suoi lavori letterari, eppure non mai soddisfatto, sino al giugno del '94, quando per riaversi da una grave malattia volle provare i benefici del clima napoletano. Tornato a Roma nel novembre, parve che un insolito sorriso di fortuna venisse ad allietarlo. Clemente VIII gli assegnò una pensione; la lite per i beni materni, che gli aveva amareggiato questi ultimi anni, fu chiusa con una transazione; e già era sorta l'idea di coronarlo solennemente d'alloro in Campidoglio. Ma i suoi malori si vennero aggravando, ed ai primi d'aprile del 1595 egli, sentendosi stremato di forze e prossimo a morte, si fece condurre nel monastero di S. Onofrio sul Gianicolo « non solo, scriveva di lassú ad Antonio Costantini nella sua ultima, pietosissima lettera, non solo perché l'aria è lodata da' medici, piú che d'alcun'altra parte di Roma, ma quasi per cominciare da questo luogo eminente e con la conversazione di questi devoti padri, la mia conversazione in cielo ». Ai 25 di quel mese una morte serena e confortata da pensieri celestiali poneva fine alle sventure e ai dolori del grande poeta. Il papa gli fece celebrare solenni onoranze; i letterati lo esaltarono a gara in prosa ed in versi, in italiano e in latino; gli artisti ne ritrassero le sembianze. La salma fu seppellita nella chiesa di S. Onofrio, dove ancora riposa e dove a' dí nostri (1857) fu eretto al poeta un degno monumento.

Conclusione.

23. Col Tasso l'età del Rinascimento si chiude. Verso la fine del secolo XVI la vitalità esuberante che il consertarsi della tradizione medievale col risorto classicismo aveva infuso nella letteratura, aveva ormai avuto il suo pieno svolgimento in una produzione ricchissima di poesia squisitamente elegante e di prosa mirabilmente varia. L'Italia era caduta sotto il giogo straniero; ma la sua letteratura grandeggiava fra tutte le altre e, come vedremo nel prossimo capitolo, diffondeva la sua efficacia feconda in Francia, in Inghilterra, in Ispagna, in ogni colta nazione. In patria essa degenerò in un eccesso di forme smaglianti e ampollose e poi nel culto delle frivole e vuote eleganze, indizi questo e quello di esaurimento. Tardi ma pregevoli frutti di quel moto letterario, maturarono ancora nel mutato ambiente intellettuale e morale il poema eroi-

comico del Tassoni e il melodramma del Metastasio; mentre per effetto di quelle energie umane che il Risorgimento aveva rinvigorito e liberato dai vincoli dell'autorità, il pensiero scientifico, filosofico e politico preparò elementi al rinnovamento dell'arte, che si compí nella seconda metà del secolo XVIII.

Bibliografia.

P. A. Serassi, *La vita di T. Tasso*. 3.ª ediz., Firenze 1858, in 2 voll. A. Solerti, *Vita di T. Tasso*, Torino 1895, in 3 voll. G. J. Ferrazzi, *T. Tasso. Studi biografici, critici, bibliografici*, Bassano 1880. F. D'Ovidio, *Il carattere, gli amori e le sventure di T. Tasso*, nei *Saggi critici*, Napoli 1878, p. 185 sgg. Un'edizione compiuta delle *Opere* del Tasso facilmente accessibile, ma senza valore critico, è quella in 33 voll. curata da G. Rosini, Pisa 1821-32. Ma ormai di tutte le opere del Tasso s' hanno o si avranno fra breve edizioni criticamente condotte, che qui indico tutte insieme, secondo l'ordine del tempo della pubblicazione: *Le lettere* disposte per ordine di tempo ed illustrate da C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-55, in 5 voll. *I Dialoghi* a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1858-59, in 3 voll. *Le prose diverse* nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti. Firenze, Le Monnier 1875, in 2 voll. *Appendice alle opere in prosa* a cura di A. Solerti, Firenze. Le Monnier 1892. *Opere minori in versi* a cura di A. Solerti, vol. I e II: *Poemi minori*; vol. III: *Teatro*, Bologna, Zanichelli, 1891-95 *Le rime*, edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe a cura di A. Solerti, vol. I: *Bibliografia*; vol. II: *Rime d'amore*: vol. III: *Rime d' occasione e d' encomio*, Bologna, Romagnoli 1898-99. Gli altri due volumi che devono compiere l'edizione, in corso di stampa. *Gerusalemme liberata, poema eroico*. Edizione critica sui mss. e le prime stampe a cura di A. Solerti e cooperatori, Firenze, Barbèra 1895-96, in 3 voll. — **2**. Uno studio del Mazzoni sul *Rinaldo* in fronte al I vol. delle citate *Opere minori in versi*. E. Proto. *Sul Rinaldo di T. T.*, Napoli 1895. — **9-14**. La bibliografia del poema nel I vol. della citata edizione critica. F. De Sanctis. *Storia della letterat. ital.*, vol. II. cap. XVI. G. Mazzoni, *Della Gerusalemme Liberata*, nel vol. *Tra libri e carte*, Roma 1887, p. 37 sgg. V. Vivaldi, *Sulle fonti della G. L.* Catanzaro 1893, in 2 voll. (cfr. A. Solerti, nel *Giorn. storico*, XXIV, 255 sgg.). S. Multineddu. *Le fonti della G. L.*, Torino 1895. La bibliografia delle polemiche nella citata *Appendice alle opere in prosa*, p. 33 sgg. — **15**. A. Solerti, *Le Liriche amorose di T. T.*, nella *Nuova Antol.* S. III, vol. XL. — **16**. F. Falco, *Dottrine filosofiche di T. Tasso*, Lucca, 1896 (cfr. E. Proto, nella *Rass. critica della letterat. ital.*, II, 97 sgg.). G. Bianchini, *Il pensiero filosofico di T. Tasso*, Verona 1897. — **19**. Sul *Torrismondo*, F. D'Ovidio, nei *Saggi critici*, p. 294 sgg. e lo studio del Carducci in fronte al III vol. delle cit. *Opere minori in versi*. — **20**. G. Mazzoni, *Della Gerusalemme conquistata*, nel vol. *In biblioteca*, Bologna 1886, p. 133 sgg., e un altro studio collo stesso titolo nel citato vol. *Tra libri e carte*, p. 57 sgg. — **21**. Sul *Mondo creato* lo studio del Mazzoni in fronte al II vol. delle *Opere minori in versi*.

INDICE ALFABETICO
dei nomi propri di persona

A

B

C

D

E

F